

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
LAURA VIRGÍNIA MORAES DE OLIVEIRA NETA

DANÇA PARA ARQUIVOS
Processos de criação em dança para diferentes suportes

BRASÍLIA

2020

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
LAURA VIRGÍNIA MORAES DE OLIVEIRA NETA

DANÇA PARA ARQUIVOS

Processos de criação em dança para diferentes suportes

Tese de doutorado
apresentada à Universidade de
Brasília, Instituto de Artes,
Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais para obtenção do
título de Doutora em Arte

Linha de Pesquisa: Deslocamentos e
Especialidades (DE).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Soraia
Maria Silva.

BRASÍLIA

2020

“As coisas aparecem primeiro onde as procuramos, e só lentamente as colocamos onde elas estão. Se, por razões gerais e variadas, o espírito se engana na antecipação da distância, haverá erro na fixação, mas não necessariamente na firmeza dessa fixação. Todos os dados retinianos podem muito bem condensar-se em torno do ponto imaginário primitivo, o que prova que a imagem como conjunto é uma construção do espírito e que a imaginação supre facilmente as insuficiências da percepção.”

GUSTAV BACHELARD

RESUMO

Dança para Arquivos é uma tese que propõe refletir sobre processos criativos nas instâncias da presença, da virtualidade e em ambas, para diferentes suportes. O que fica após a efemeridade da cena? Laura Virgínia se debruça sobre suas obras, cruzando as memórias que a constituíram como artista e difusora da arte da dança. A investigação se dá no âmbito da videodança, do arquivo e nos processos híbridos virtuais e presenciais. Os conceitos de Lepecki sobre arquivo, de Derrida sobre “Mal de Arquivo”, de Paul Ricœur sobre “Memória Feliz”, e “Artista-etc” de Basbaum, alinham-se aos métodos de criação de cada obra. O alcance da variedade de suportes, como dança, performance, escrita, vídeo, áudio, fotografia e arquivo, se dá no processo do projeto *Entrecruzados* (Brasília/ 2019). Divulgado quase em tempo real na rede, gerou desdobramentos e novos conteúdos inspirados no projeto gênese, demonstrando como o arquivo pode conter, em si, a informação e a sua própria transformação. Exploro processos criativos contínuos, registros, rastros de documentação e uma memória de inquietações.

Palavras-chave: dança à distância, arquivo, memória, suportes, videodança.

ABSTRACT

Dance for Archives is a thesis that intends to reflect on creative processes within the instances of presence, virtuality and both together, tailored for diverse platforms. What remains after the ephemerality of the scene? Laura Virginia examines her collection of works, crossing the memories which constituted her as an artist and a promoter of the art of dance. The research was carried out within the scope of the videodance, the archive and both virtual and in-person hybrid processes. Lepecki's concepts of archive, Derrida's on *Archives Fever*, Paul Ricœur's on *Happy Memory* and Basbaum's on *Artist-etc*, contribute to the creation methods for each one of her works. The extent of the variety of platforms, such as dance, performance, writing, video, audio, photography and archiving takes place in the project "Entrecruzados" (Criss-crossed. Brazil/ 2018). Disclosed almost in real time on the Internet, it generated ramifications and new contents inspired in the genesis project, demonstrating how the archive can comprise both information and its transformation. I explore continuous creative processes, records, documentation tracks and a memory of restlessness.

Key-words: dance in distance, archive, memory, platforms, videodance.

Agradeço à Universidade de Brasília, pela oportunidade do conhecimento e do crescimento.

Agradeço ao Instituto de Artes, aos seus docentes, à coordenação do PPGAV, ao Professor Dr. ° Emerson Dionísio, aos colegas de pós graduação e aos funcionários da secretaria do programa. Obrigada pelo apoio institucional e educacional ao longo desses quatro anos.

Agradeço à CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no Brasil pelo apoio da bolsa nesses quatro anos.

Agradeço à Soraia Maria Silva pela orientação.

Uma grande reverência aos artistas que tive a honra de trabalhar nessa trajetória de dança.

Agradeço a meus amigos Guia, Miguel, Iahel, Eva e aos pathworkers que me deram suporte e amor ao longo dessa escrita.

Agradeço aos meus pais Maria de Jesus e Paulo pelo dom da vida e pelos valores da educação e espiritualidade.

Dedico essa tese de doutorado à Luísa, minha filha e parceira na vida e na arte.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| APRESENTAÇÃO..... | 10 |
| CAPÍTULO 1 - FORMANDO E INFORMANDO A ARTISTA..... | 12 |
| 1.1 Entendendo como funciona..... | 18 |
| 1.1.1 Gisel Carriconde Azevedo..... | 18 |
| 1.1.2 Salamover..... | 19 |
| 1.1.3 Buquê..... | 19 |
| 1.1.4 Margaridas Dança..... | 23 |
| FIGURAS CAPÍTULO 1..... | 26 |
| CAPÍTULO 2 - VISUAL E NÃO-VERBAL..... | 39 |
| 2.1 Videodança..... | 41 |
| 2.1.1 De água nem tão doce..... | 48 |
| 2.1.2 Retina..... | 49 |
| 2.1.3 Abs8-S3-x0..... | 49 |
| 2.1.4 Série Pequenas Criaturas e Residência Artística..... | 50 |
| FIGURAS CAPÍTULO 2..... | 59 |
| CAPÍTULO 3 - REMEMORAÇÃO..... | 63 |
| 3.1 <i>Memento Mori</i> | 65 |
| 3.2 Memoração..... | 66 |
| 3.3 Videodança documental..... | 73 |
| 3.3.1 <i>W3 SUL HORTAS Y POMARES</i> | 78 |
| 3.3.1.1 Cena 1: Contato Improvisação (CI), estúdios e pessoas do CI..... | 78 |
| 3.3.1.2 Cena 2: Cartografia de Locais de Afetos: teatros irmãos – bailarinas irmãs..... | 79 |
| 3.3.1.3 Cena 3: Rosa Coimbra e seu Grupo Stillo..... | 80 |
| FIGURAS CAPÍTULO 3..... | 82 |
| CAPÍTULO 4 - REDES..... | 91 |
| 4.1 Solos na Sala..... | 91 |
| 4.2 Duos na Sala..... | 92 |
| 4.3 Digressão deCurators..... | 95 |
| 4.4 Cultdance ocupa de Curators..... | 97 |
| 4.4.1 Ensaios para performance e dança..... | 97 |
| 4.4.2 Cultdance se abre para rede e para o mundo..... | 98 |

| | |
|--|-----|
| 4.5 Um teto todo seu..... | 101 |
| 4.6 O.O..... | 102 |
| FIGURAS CAPÍTULO 4..... | 105 |
| CAPÍTULO 5 - MISCELÂNEA..... | 120 |
| CAPÍTULO 6 - ENTRECruzADOS..... | 126 |
| 6.1 Site..... | 132 |
| 6.2 Biografias..... | 133 |
| 6.3 Ensaios..... | 135 |
| 6.3.1 Ensaio 1..... | 136 |
| 6.3.2 Ensaio 2..... | 137 |
| 6.3.3 Ensaio 3..... | 138 |
| 6.3.4 Ensaio Geral..... | 139 |
| 6.4 Centro Coreográfico do Rio de Janeiro..... | 140 |
| 6.5 Centro de Dança do DF..... | 141 |
| 6.6 Reunião Pós Encontro..... | 141 |
| 6.7 O livro..... | 142 |
| 6.8 Videodança documental..... | 144 |
| 6.9 Desdobramentos..... | 145 |
| FIGURAS CAPÍTULO 6..... | 147 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 149 |
| REFERÊNCIAS..... | 154 |
| LISTA DE FIGURAS..... | 158 |
| ANEXOS..... | 161 |

APRESENTAÇÃO

Quero rememorar a trajetória artística, olhando para os caminhos que cada escolha levou, o tempo de resistência ou de desistência. Os artistas que colaboraram ou destruíram cada pedaço da minha história serviram para me tornar mais consciente do que é criar arte num contexto brasileiro, brasiliense e, ao mesmo tempo, para o mundo.

Nesta tese, levanto os principais trabalhos que ficaram à margem dos conceitos de dança, vídeo, artes visuais. Conceitos, modos de fazer, processos que se entrecruzam, misturam-se, rompem-se, à medida em que são continuados ou mesmo esquecidos, retomados e transformados.

Começo pelo começo; começar muito cedo na arte faz isso, ter que recontar a própria vida e principalmente os treinamentos que formaram a mente, a personalidade, as emoções e as percepções. Neste momento da vida, a energia vital altamente ativa, circulando, e só o movimento e os desafios do movimento, centrados em si, em suas preocupações (se gira ou não três ou duas piruetas, se estão limpos e harmoniosos etc.). Não se pensa que está fazendo uma técnica eurocêntrica e que não é funcional, ou mesmo perigosa para saúde do corpo. Sequer se você foi influenciado para gostar dessa estética de dança ou daquela.

O primeiro capítulo trata-se justamente de apresentar a informação que tive e ao mesmo tempo a formação que pude viver geograficamente no Rio de Janeiro, primeiramente, e em Brasília, depois. Minha trajetória na literatura, a escrita de um livro e as experiências com Margaridas, são recontadas através da arte da presença. A dança é essa arte do gesto imaginário e expresso no instantâneo do tempo e espaço. E então desaparece. O que resta são seus vestígios em vídeos, fotos, escrita.

Posso escolher expressar essa efemeridade que é a dança em outros suportes, como o vídeo e a literatura e apresentá-la em plataformas ou site. Pode-se acompanhar esses processos criativos no Capítulo 2 deste trabalho.

Dedico o Capítulo 3 a levantar as trajetórias da memória e sua relação com a dança, mais precisamente a videodança. No Capítulo 4, reflito sobre os processos e como os trabalhos híbridos vão encontrando seus pares na rede, por meio de festivais, mostras e apresentações, tanto presenciais como virtuais. Misturo saberes, no Capítulo 5, conceitos sobre arquivo e o fazer artístico, a fim de ampliar a reflexão e as problematizações nos processos artísticos na rede e à distância.

O projeto *Entrecruzados* é mostrado passo a passo, em seus estados de presença e na virtualidade, com novos caminhos e desdobramentos presenciais e remotos, numa combinação de efemeridade e eternidade, no Capítulo 6.

No percurso da leitura, cruço informações com vídeos que são de domínio público e de criação minha, todos disponíveis na rede. Sugiro que assistam aos vídeos, pois eles vão tecendo um caminho junto à escrita, formando um hipertexto nas instâncias da rede em movimento.

CAPÍTULO 1 - FORMANDO E INFORMANDO A ARTISTA

Nasci na região Norte, em Belém, vivi em Breves, na Ilha do Marajó, no Pará. Sou filha de mãe piauiense (de descendência portuguesa e espanhola cristã) e pai parauara, do tupi *para'wara* “o que nasceu no rio-mar” (de descendência negra Guiné-Bissau, indígena icamiabas e portuguesa judaica).

Um baile em Breves foi o local da união de minha mãe e meu pai, verdadeiros “pés de valsa”. Essa união trouxe-me as raízes brasileiras e estrangeiras que compõem meu corpo: negra, indígena, portuguesa e espanhola. Meu pai era funcionário público do Banco do Brasil e jornalista e, minha mãe, enfermeira sanitaria. Ambos tinham uma paixão pela dança de salão, pelo teatro, pela ópera, pela música erudita e popular brasileira.

A transferência de nossa família (eles, minha irmã e eu), por motivos do trabalho do meu pai, para a capital carioca, em 1971, foi relevante à construção de minha sensibilidade. Meus pais estavam ávidos por conhecer toda a cultura dessa parte “sul” do país. Eram consumidores de toda arte que o Rio de Janeiro pudesse oferecer. Meu pai trabalhava no centro da capital, na Cinelândia, local da verve política e cultural, do samba ao erudito. A família, unida, ia desde ao carnaval de rua até às temporadas de ópera e ballet clássico do Teatro Municipal.

Comecei a frequentar aulas de técnica clássica aos três anos em uma academia de dança sob direção de Johnny Franklin¹, aluno de Tatiana Leskova², que tinha como método de ensino as características russas: disciplina e técnica. Os russos, no início do século XXI, circularam e divulgaram o ballet clássico pelo mundo. Ao chegarem no Brasil, contribuíram no campo de conhecimento do ballet, que já havia se estabelecido aqui desde 1930 com a escola oficial de Maria Olenewa³ (a primeira-bailarina da

¹Johnny Franklin (São Paulo 1931 - Rio de Janeiro 1991) indicia seus estudos com Maria Olenewa e segue como primeiro bailarino no corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1951. Tem passagens pela Europa e E.U.A, suas coreografias se referem às lendas brasileiras e remontagens de musicais americanos, e, em 1975, funda a escola Rio Ballet. Premiado e reverenciado Maitre de Ballet. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa455899/johnny-franklin> . Acesso em: 10 out, 2018.

²Tatiana Leskova. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Tatiana_Leskova . Acesso em: 10 out, 2018.

³Maria Olenewa. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Maria_Olenewa . Acesso em: 10 out, 2018.

Companhia de Anna Pavlova⁴). Ela acabou por se instalar no Rio de Janeiro nos anos 30 e criou uma escola de balé clássico sob sua direção no Teatro Municipal.

Desde criança, experimentar o ambiente de academia de dança, onde víamos os profissionais do Ballet Clássico circulando entre os corredores, era muito estimulante, assim como ver a habilidade de Franklin ao cumprir multitarefas. Dirigia, coreografava, dançava, administrava a academia e ministrava aulas. Hoje vejo que atuo assim como profissional de dança, aluna igual ao mestre, encarando a super produtividade como natural nesse fazer artístico. O coreógrafo fazia escola, criava sua marca e centrava-a em sua Figura, que devia-se seguir e ser fiel. Assim, forma-se em torno dele uma comunidade e uma descendência. Você era ligado a essa filiação, que serviria como um localizador e um controle de qualidade. Quando não se conhece um profissional da dança, se pergunta: “De onde ele vem?”, ou seja, a qual coreógrafo estava filiado, ou a qual escola? A partir dessa informação, sabe-se qual estética ele estudou e como seu corpo foi construído. A resposta vem com a interjeição característica: “Ah!”, indicando uma conclusão acerca desse artista, de qual é sua área de conhecimento. Então quando o artista se põe em movimento, ele atualiza suas memórias corporais, técnicas aprendidas, estéticas que seu corpo conhece e até mesmo características marcantes de seu mestre ou escola à qual pertenceu. Ao se movimentar, o bailarino, ou mesmo o coreógrafo em suas coreografias, atualiza a história da dança. Ao mesmo tempo, a escola produz uma incongruência (MARQUES, 2011) aos artistas que criaram escolas de sua arte. Acabaram por projetar dois tipos de alunos: os pasteurizados, que reproduzem o que aprenderam, ou os artistas de dança, que expressam sua arte autoral.

Estudava em uma escola municipal em frente ao Teatro Tablado, onde assisti a peças de Maria Clara Machado⁵, ainda dirigidas por ela. Na escola, éramos estimulados a ler o *boom* da literatura infantil: Lygia Bojunga Nunes⁶, Ganymédes José⁷, Dinah

⁴Anna Pavlova. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Anna-Pavlova> . Acesso em: 10 out, 2018.

⁵Maria Clara Machado. Disponível em: <http://otablado.com.br/texto/3/maria-clara-machado-biografia> . Acesso em: 10 out, 2018.

⁶Lygia Bojunga Teles. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19123/lygia-bojunga>. Acesso em: 10 out, 2018.

⁷Ganymédes José. Disponível em: <http://redescobrimdoaleituraa.blogspot.com/2012/11/depoimentos-sobre-experiencias-com.html> . Acesso em: 10 out, 2018.

Silveira de Queiroz⁸, Vinícius de Moraes, Ana Maria Machado⁹, Sylvia Orthof,¹⁰ Marina Colasanti, Ruth Rocha e Roseana Murray¹¹. A estadia (1972-1985) no Rio de Janeiro é parte significativa da construção da minha sensibilidade. Dois mestres foram importantes: Johnny Franklin e sua academia, que me inspiraram na carreira profissional de dança, e professora da alfabetização Olga, que proporcionou uma aprendizagem pautada na expressão da corporeidade (1973-1978). Em suas aulas, cantávamos, dançávamos, líamos em voz alta, fazíamos visualizações de olhos fechados, deitados no chão, meditávamos, brincávamos muito e passávamos pouco tempo sentados em cadeiras. Eu me sentia livre para me expressar corporalmente da mesma maneira que na fala.

O trabalho de meu pai levou a família a ser novamente transferida, dessa vez para o Distrito Federal, em 1985. Na capital do país, continuei com as aulas de ballet na Academia Norma Lilia¹² e iniciei uma formação de quatro anos de piano no Instituto de Música de Brasília, junto com a dança moderna e o jazz.

A apreciação artística e o treinamento corporal em minha formação infanto-juvenil me levaram a ter uma apreensão multidisciplinar do mundo. Klauss e Angel Vianna¹³, investigam e ensinam a dança a partir da consciência corporal, não peguei a onda moderna da cidade do Rio de Janeiro. A minha influência europeia na minha formação de dança foi apenas o Ballet Clássico. Cheguei em Brasília em janeiro de 1985, com muita chuva, e numa superquadra da Asa Norte onde havia três blocos construídos, muita lama e pessoas de diversas partes do país que vinham morar naqueles enormes apartamentos funcionais. Foi um choque cultural. Primeiro de ambientes, a começar pela temperatura e umidade que eram baixas em Brasília e altas no Rio de Janeiro. As brincadeiras, antes na orla marítima e nas praças, passaram a ser embaixo do pilotis (o

⁸Dinah Silveira de Queiroz. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa485480/dinah-silveira-de-queiroz> . Acesso em: 10 out, 2018.

⁹Ana Maria Machado. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1609/ana-maria-machado> . Acesso em: 10 out, 2018.

¹⁰Sylvia Orthof. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4690/sylvia-orthof> . Acesso em: 10 out, 2018.

¹¹Roseana Murray. Disponível em: <http://roseanamurray.com/site/index.php/biografia/> . Acesso em: 10 out, 2018.

¹²Norma Lilia. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2020/05/19/interna_diversao_arte.856291/conversas-candangas-bailarina-norma-lillia-biavati-relembra-trajetori.shtml . Acesso em: 10 out, 2018.

¹³Klauss Vianna. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349623/klauss-vianna> . Acesso em: 10 out, 2018.

vão livre no pavimento térreo sustentado por colunas) e nos amplos espaços que a arquitetura modernista proporcionava. Na Asa Norte, vivi a adolescência dos anos 80, a cena musical crescente do rock brasileiro que acontecia no Parque da Cidade, nos Concertos Cabeças; na Concha Acústica, perto do MAM (Museu de Arte Moderna); e na Feira de Música do Teatro Galpão (atualmente Centro Cultural Renato Russo). A parte que eu conhecia da cena de dança acontecia no Teatro Nacional e no Teatro da Escola Parque da 508 sul¹⁴, e também nos Festivais e Mostras que aconteciam por iniciativa dos próprios artistas independentes ou de grupos e companhias, como, por exemplo, “Sapatilhas Furadas”, idealizado por Denise Zenícola¹⁵. Outro contexto cênico que acontecia na dança de Brasília eram as apresentações das Escolas e Academias de Dança ao final de período letivo, nos teatros da cidade.

No ensino médio, a disciplina que mais me interessava era Língua Portuguesa, então parecia um caminho natural escolher Letras para me profissionalizar, inclusive minha irmã mais velha já fazia Letras - Língua Francesa. Atraída por tanta leitura e já que adorava escrever, ingressei em Letras – Língua Portuguesa e respectivas Literaturas na Universidade de Brasília (UnB), em 1990. A entrada na universidade inaugurou um ciclo, no qual encontrava um espaço na dança e na literatura que possibilitava me expressar de forma artística autoral, já que antes eu apenas interpretava a arte criada por outros artistas. Parte dos docentes do Instituto de Letras me acolhia nesse trânsito entre dança, literatura e maternidade, pois, com 21 anos, eu já era mãe além de artista da dança.

No Instituto de Artes (IdA) na Universidade de Brasília (UnB), havia um espaço denominado Núcleo de Dança, que consistia em duas salas de dança, piso de madeira numa e piso de borracha na outra, barras, espelho e jardim de inverno, com uma conhecida mangueira. Lá eram oferecidas aulas com os integrantes do grupo Endança¹⁶, oficinas de dança de várias estéticas, e também aconteciam ensaios de grupos ou artistas. Entre 1990 a 1998 fiz aulas da técnica de Martha Graham com Marisa Godoy¹⁷, técnica de dança

¹⁴108 norte. Disponível em:

http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/cartilha_unidade_vizinhanca%CC%A7a_iphan_df.pdf. Acesso em: 10 out, 2018.

¹⁵Denise Zenícola. Disponível em:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4701503T7>. Acesso em: 10 out, 2018.

¹⁶CUNTO, Yara de e MARTINELLI, Susi. “Endança”. *A História que se Dança: 45 anos do movimento da Dança em Brasília*. org. Yara De Cunto, Texto: Susi Martinelli. 2005

¹⁷Marisa Godoy. Disponível em: <https://tanzinwinterthur.ch/marisa-godoy-2/>. Acesso em: 10 out, 2018.

contemporânea do Endança com Cristina Moura¹⁸ e técnica clássica e básica com Adriana Guimarães¹⁹.

Foi nos corredores do Minhocão, apelido do comprido prédio no centro da UnB, que vi um cartaz de um colega de adolescência, Giovane Aguiar. Não sabia que ele havia enveredado para dança e que movimentava uma técnica que acabava de chegar à Brasília: o contato improvisação. Comecei as aulas no Studio de Adriana Guimarães na W3 Sul, e me apaixonei pela técnica e toda a filosofia que ela trazia contida em si. Segui o mestre, em seu estúdio Arte 506, na W3 Sul, que dividia com o artista plástico Ralph Gehre. O espaço comportava tanto o piso de dança quanto o ateliê de Gehre, isso trazia as artes visuais e seus artistas ao convívio dos praticantes do Contato Improvisação (CI). Naturalmente, as aulas de dança se misturavam a tintas, colagens, esculturas, experimentações ao estilo Pollock²⁰, possibilitando ativas performances e diálogos entre as duas expressões artísticas. Anos mais tarde, Aguiar abriu seu próprio espaço chamado Usina - Centro de Pesquisa do Movimento na 504 sul. O objetivo do Usina era promover a comunicação, o intercâmbio, a formação de opinião e o aperfeiçoamento para dançarinos, coreógrafos, diretores e profissionais de dança em Brasília. Participei do projeto *Zona aberta ao conhecimento*, no qual professores-artistas estrangeiros ministraram aulas e criaram um produto artístico com os participantes das oficinas. Cada professor trouxe uma peculiaridade do seu fazer artístico que pudemos experimentar nessas imersões. Várias oficinas se deram nesse espaço, mas vou descrever as que cruzaram com meus estudos, pesquisas e experimentações como artista, culminando no treinamento *Ações da Fala*, que é o objeto de pesquisa no meu mestrado em Artes ²¹.

Daniel Lepkoff, dançarino e arquiteto estadunidense, utilizava, em seu treino e também em seu trabalho, a improvisação com a interação ambiente e movimento, criando um diálogo refinado. A partir desse contato, comecei a integrar o espaço com o contexto na criação de trabalhos, observando como o ambiente se adapta ou se transforma, usando

¹⁸Cristina Moura. Disponível em: <https://planbhamburg.com/artist/cristina-moura/>. Acesso em: 10 out, 2018.

¹⁹Adriana Guimarães págs, 41, 52 e 53 Endança (De CUNTO, Yara e MARTINELLI, Susi. *A História que se Dança: 45 anos do movimento da Dança em Brasília*. org. Yara De Cunto, Texto: Susi Martinelli. 2005

²⁰Jackson Pollock. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/jackson-pollock-obras/>. Acesso em: 10 out, 2018.

²¹“Memórias da artista de dança: o Ações da Fala como processo de criação e composição das Margaridas que dançamfalando”. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/11017>. Acesso em: 10 out, 2018.

a arquitetura e a natureza locais, o que me levou a criar três espetáculos em sítio específico²²: *Samambaia*²³, *Tu não te moves de ti* e *Campo de flores*.

Já o trabalho *Tuning Scores of Composition*²⁴, da estadunidense Lisa Nelson, tem como prática afinar o dançarino em cinco sentidos (visão, escuta, toque, cinestesia e intuição) para a improvisação em cena. Pela primeira vez, apresentei uma improvisação como resultado cênico. Foi no Teatro da Caixa, em Brasília. A cada noite tínhamos um resultado diferente ao mantermos o frescor do movimento criado no instante. Isso foi importante na pesquisa do *Ações da Fala*, pois Lisa pesquisava as formas de improvisar e o olhar, tanto interno quanto externo, ambos agentes de composição no espaço. Ela aponta:

[...] os olhos não costumam ser usados no sentido de proporcionar significados a partir da luz, mas é assim que os usamos quando dançamos. Há uma constante composição da visão, do olhar, em resposta a um ambiente muito complexo, já que, estando o corpo em movimento, também o está aquilo que o rodeia. (NELSON, 1997)²⁵

Utilizando o mesmo treino *Tuning Scores* de Lisa Nelson, Karen Nelson²⁶ se diferenciava com chamadas verbais durante a improvisação em cena como forma de

²²O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de site specific liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific#:~:text=O%20termo%20s%C3%ADtio%20espec%C3%ADfico%20faz,qual%20a%20obra%20%C3%A9%20elaborada>. Acesso em: 10 out, 2018.

²³*Samambaia*, espetáculo de 2006 feito para ser executado em praças e jardins, inspirado nos poemas de Elizabeth Bishop. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=RaO7O1UXs1s&list=PLKSkqGLkSq_q11w7_AFT6YXfmW00-P5e-&index=2. Acesso em: 10 out, 2018.

Tu não te moves de ti, espetáculo criado e executado para o espaço exterior no jardim do bloco da Superquadra 406 norte e no espaço exterior da Salamover no comércio local da 406 norte, inspirado no romance-tese de Hilda Hilst homônimo ao nome do espetáculo. Trailer do espetáculo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rtQkKxqkDB0>. Acesso em: 10 out, 2018.

²⁴*Tuning Scores* de Lisa Nelson é um conjunto de ferramentas de composição, práticas de improvisação e camadas de observação. Na *Tuning*, os participantes usam movimento e chamadas verbais para comunicar desejos, imaginação e memória. Muitos sentidos interagem com o meio ambiente e uns com os outros. Com esse material sensorial, os participantes compõem coletivamente e mutuamente no teatro o que se determina como "espaço da imagem". Disponível em: <https://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/tuning-scores-thesis.pdf>. Acesso em: 10 out, 2018.

²⁵Disponível em: <https://tuningscoreslog.files.wordpress.com/2009/11/tuning-scores-thesis.pdf>. Acesso em: 10 out, 2018.

²⁶*Image Lab* foi um grupo composto por Scott Smith, K.J. Holmes e Karen Nelson dirigido por Lisa Nelson que começou em 1988 e onde cooperativamente se aprofundava a pesquisa de Lisa por quase uma

comunicação entre ambiente e dançarinos. Essa experiência com Karen foi importante porque, a partir dela, desenvolvi “o jogo da fala”, um dos procedimentos do *Ações da Fala*, que gira em torno de dançar falando.

O espanhol Jordi Cortés Molina, um dos últimos professores dessa fase de intercâmbio do projeto *Zona*, apresentou seu trabalho desenvolvido fundamentalmente a partir do uso do movimento e da fala. O intercâmbio com Jordi me fez refletir sobre o quanto o poema ou o romance proporcionam diferenciado sentido ao movimento.

No período entre 1991 e 1998, concentrei-me em três focos: a graduação em Letras na UnB, o projeto *Zona* e a formação de quatro anos em contato improvisação, cuja conclusão culminou com pesquisa fundamentada na combinação entre dança e literatura, primórdios do que viria ser o treinamento que denominei *Ações da Fala*. Os procedimentos experimentados nessa técnica particular foram utilizados no espetáculo *A disciplina do amor*²⁷ durante duas temporadas, uma de quatro semanas no *Usina* (Figura 2) e dois finais de semana no Teatro Goldoni, (Figura 3) ambos em Brasília. Esse é meu espetáculo gênese (Figura 4). Ele contém todas os elementos e características que eu viria a pesquisar e criar durante a minha carreira²⁸. A literatura, a materialidade dos objetos em cena, uso da música ao vivo, as leituras de textos, gênero e o trabalho em grupo.

1.1 Entendendo como funciona

1.1.1 Gisel Carriconde Azevedo

A década de 2000 a 2010 foi produtiva, continuei a pesquisa em trabalhos independentes, tanto solo (Figuras 5, 6, 7 e 8) quanto em grupo (Figuras 9 e 10), e, também, a trabalhar como improvisadora, coreógrafa, dançarina e diretora. Colaborei como performer nos trabalhos da artista visual Gisel Carriconde Azevedo, em instalações, videoartes e intervenções urbanas: *A arte supranatural dos jardins* (2005), *pela estrada afora eu vou bem sozinha*²⁹ (2006) e *Vitral* (2007). Colaborar com Gisel foi meu primeiro

década e se desenvolveram laboratórios nos Estados Unidos, Europa e Ásia que continuam na década 2010-2020. Disponível em: <https://explomov.weebly.com/dance-bio.html>. Acesso em: 10 out, 2018.

²⁷A performance na íntegra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1qqna0uj96M&t=3s>. Acesso em: 10 out, 2018.

²⁸Programa do espetáculo *A disciplina do Amor* disponível em: <https://youtu.be/4yakRGPfda0>. Acesso em: 10 out, 2018.

²⁹*Pela estrada afora eu vou bem sozinha* é uma intervenção urbana e performance na área verde da Funarte Brasília Projeto Marquise, com fitas de plástico colorido, desenhos de formas geométricas criando planos verticais e horizontais entre uma árvore e outra, formando uma rede de planos que se interceptam. Esse

contato com o atravessamento do vídeo como obra de arte, desmistificando o papel de registro neutro, objetivo e técnico. A partir dessa entrada nas artes visuais, pude experimentar a recriação em cima do próprio material, admitindo o erro como material artístico e não apenas como parte descartável do processo (MARQUES, 2008).

1.1.2 Salamover

Em 2004, criei um espaço que durou quatro anos chamado Salamover (Figura 11), localizado na Asa Norte, em Brasília. Nesse espaço, aconteciam atendimentos em saúde alternativa e eventos sobre dança. Na área de dança, eram promovidas mostras (por exemplo, *Solos na sala* e *Duos na sala*), pesquisas em improvisação, exposições de artes visuais, palestras, além de debates e mesas-redondas chamadas *Sagração da Primavera* (Figuras 12, 13, 14, 15 e 16) e *Kulturelle* (Figura 17). Essa vivência permitiu o intercâmbio de informações e parcerias com agentes da cena da dança em Brasília que também estavam em suas pesquisas particulares ou coletivas, explorando o “como eu danço”. As mostras *Solos na sala* (Figura 18) e *Duos na sala* constituíram um projeto chamado *Cultdance*, que propunha apresentar dança contemporânea em formatos e espaços não tradicionais. A *Salamover* também foi onde aconteceu a *Flor de Insensatez*, um duo que durou de 2006 a 2007, co-criação minha e de Hilan Bensusan. Estávamos concentrados em performar, escrever, falar poesias de forma simples e ordinária, sem grandes pretensões; eram ações instantâneas, a que chamamos de “pequena arte”. Realizamos: *Maria Bartleby*; *Blitz performance*; *Rilke na cozinha*; *Distúrbios nas classes*; *Devotos hereges*; *Morte da cena*; *Esses homens de cultura-showvinismo*; *Ballecktt e Ocupa desocupado não culpado*. Esses intensos anos com tantas apresentações do duo possui como registros fotos, panfletos e pequenos vídeos, contudo havia um esquecimento ou mesmo uma despreocupação em registrar na íntegra, pois não era uma prioridade dentro da criação³⁰.

trabalho explora o universo da arte geométrica construtivista numa escala monumental, projetando num espaço natural elementos geométricos comuns à arquitetura modernista da cidade de Brasília. A performance feita na instalação desdobrou em um videoarte. Disponível em: <https://vimeo.com/66469014>. Acesso em: 10 out, 2018.

³⁰Vestígios da *Flor de Insensatez*. Disponível em: <http://flordeinsensateznanarte.blogspot.com/> <https://www.youtube.com/watch?v=Bq8OQXIQ5UU>. Acesso em: 10 out, 2018.

1.1.3 Buquê

Em 2006, tive a oportunidade de publicar pela extinta editora de Brasília, Esquina da Palavra, o punhado de poemas que eu tinha escrito ao longo de 15 anos até aquele momento do convite. Escrevia por inspiração; escrevia para os processos criativos na formação do contato improvisação; escrevia porque as aulas de dança contemporânea me inspiravam; escrevia porque os amigos coreógrafos, quando queriam colocar textos nos espetáculos, me chamavam; escrevia por diversão. De alguma maneira, essas escritas fazem parte da minha história pessoal na dança. Não paro de dançar para escrever, não escrevo para dançar. Havia um arquivo de Word no computador intitulado “escrevendo”, pois era um arquivo em processo. Um arquivo que ia deixando rastros ao longo dos anos e da experiência de vida, sempre preenchido com as produções escritas do momento. A vida foi a escola da escrita. Sim, fiz Letras, mas a academia entregou-me apenas o meio, a técnica. O fim foi dado pelos acontecimentos, que me fizeram essa bailarina-escritora. Isso me lembra o romance *Orlando*, de Virginia Woolf, em que o personagem carrega amarrado em seu corpo o poema *O Carvalho*, que vai sendo escrito ao longo de sua vida, enquanto atravessa séculos da sua existência. É preciso carregar os escritos – as palavras têm peso, medida, são concretas (WOOLF, 2011). O livro é um objeto material e isso me assustava. É para sempre. Diferentemente da dança, que tem, em sua essência, aparecer e desaparecer. E quando aparece de novo, é já outro momento dessa mesma expressão. Nesse tempo de construção do livro, estava também na dupla de pequena arte *Flor de Insensatez* e fazíamos performances ao vivo em saraus. Essa experiência de participar mais do lado dos letristas me dava ganas necessárias para escrever, porque, no sarau, os poemas, quando soltos no ar, mostram a sua forma efêmera, imaterial. Então, essa via do material-imaterial-material quer dizer escrever o poema, soltá-lo ou ouvi-lo e depois escrever novamente. Parecia uma técnica que a experiência de participar dos saraus, ativa ou passivamente, proporciona. Ora estava performando os poemas; ora estava assistindo poetas soltarem seus poemas no espaço. Esse ambiente me proporcionou escrever poemas e reunir os que eu já havia escrito. Mas o livro é um objeto, é tridimensional, é ir para o território do design, tem um formato, é necessário que ele seja compatível com a informação que o contém, é imprescindível considerar sua estética.

Livros são objetos táteis, manuais. Segundo Marilena Chauí (CHAUÍ, 1988), encontramos a sensorialidade no momento de segurar o livro: percepção vem de *percepio*, que se origina em *capio* – agarrar, prender, tomar com ou nas mãos, empreender, receber,

suportar. Parece, assim, enraizar-se no tato e no movimento, não sendo casual que as teorias do conhecimento sempre considerem a percepção uma ação-paixão por contato: os sentidos precisam ser tocados (pela luz, pelo som, pelo odor, pelo sabor) para sentir. O livro é para ser sentido. E a minha sensação, a minha intuição, era que a produção desse livro seria mais que letra preta em papel branco. Seria um “livro de artista”, onde outras linguagens o interpenetrariam. Não o livro de artista que nas artes plásticas se utiliza de encontros de materiais, mas o “Livro de artista” que se inicia em Mallarmé, no final do século XIX, que passa pelo concretismo e pelo neoconcretismo, por Duchamp, com a obra *A casa verde*, e chega ao final da década de 1970. São livros habitados por processos de criação, materiais agregados a objetos, letras e imagens. Eu queria agregar imagem e dança. Greimas (2002) menciona Merleau-Ponty, com a *Fenomenologia da Percepção*, procurando um conceito sobre o corpo sensível e conhecedor. É uma soma que é corpo e se amalgama com *physis*, a matéria. Eu queria um livro que sugerisse dançar.

Livro vem da família do literário. *Buquê* é um livro literário sem apelos mercadológicos e não é estruturado para uma feição racional, canônica, para ganhar prêmios literários. A intenção desse livro é de que o leitor seja pego pela beleza das palavras, das imagens, das sensações que aparecem e desaparecem; era para o leitor se sentir um mágico. Bem exemplifica Barthes quando fala do texto modernista em comparação ao texto realista. Colhido nessa dança exuberante da linguagem, deliciando-se com a tessitura das palavras em si, o leitor conhece menos os prazeres bastante objetivos de construir um sistema coerente de combinar os elementos textuais com maestria para criar um eu unitário. Assim a leitura parece menos um laboratório e mais um *boudoir*³¹ (BARTHES *apud* EAGLETON, 2006).

Sentir o que o texto traz e não ler apenas para decodificar, para fazer sentido lógico; quando abrimos um livro, podemos nos mover dentro dele, e cada vez que avançamos vamos abrindo portas que nos levam a outras entradas de sensações e de sentidos. O poema cruza com a imagem para se tornar um texto-imagético, e essa possibilidade do inscrito se juntar com a imagem, não como uma legenda do escrito-poético, mas como uma composição, estabelece uma ligação entre imagem e poema. Já que os escritos que compõem *Buquê* são de vários gêneros – poemas, haicais, contos, roteiros de cinema,

³¹*Boudoir* significa uma alcova, um espaço de fruição na qual o desejo pode se consumir por meio da leitura.

prosas poéticas, cartas, bilhetes e até descrições de coreografias em notas de rodapé –, o leitor, além de ler, pode até mesmo dançar. A poesia é imponderável, feita de matéria aérea. Bachelard (BACHELARD, 2006), quando trata dos poemas de Shelley, diz que o importante não é a materialidade contida nas imagens suscitadas pelos poemas, mas, sim, que o imprescindível é esse movimento imaginário que fazemos quando nos empreendemos na leitura de um poema. A forma e a linearidade seriam uma violência aos poemas na sua inspiração. Um ano antes de publicar o livro, participei de uma oficina em São Paulo, no extinto Estúdio Nova Dança, com Luciana Bortoletto³², de Dança Haicai³³. Durante a oficina, éramos instigados a escrever e a dançar nossos haicais, os dos colegas e os de autores do cânone japonês. Enquanto estive lá, tive a possibilidade de treinar a escritura, fazendo um punhado de haicais e dançando-os. Era quase uma fotografia em movimento, um fragmento de vídeo: aparecer e desaparecer.

Erika Pacheco foi quem criou a identidade visual do livro. Estava em Berlim cumprindo seu mestrado e se dedicou a escolher tanto sua tipografia quanto o seu visual, incluindo elementos que traziam aspectos de fumaça e de aroma. O trabalho todo foi feito à distância, por meio da internet, via Skype e correio eletrônico. Preocupava-me a estética do livro, pois queria que levasse as pessoas a pegá-lo na estante por sua beleza. Assim, escolhi o formato quadrado (Figura 19), que se difere do formato dos livros retangulares, proporcionando ao leitor o movimento de direita para esquerda, um que tem efeito de contemplar paisagens, aéreo, que causa uma serenidade. E as letras foram cuidadas com o intuito de serem para desaparecer – como fumaças. As ilustrações foram feitas a partir de uma técnica chamada "fotocolagem digital" (Figuras 20 e 21), em que fotografias são trabalhadas digitalmente, perdendo parte de seu caráter fotográfico em detrimento de um caráter ilustrativo, então aproximando-se mais da ilustração do que da fotografia propriamente dita. "Cada imagem foi trabalhada buscando traduzir visualmente a poesia, que, para mim, é bastante feminina, fluida. Fotografias que se tornam grafismos para

³²Luciana Bortoletto. Disponível em: <https://portalmud.com.br/mural/perfil/lucianabortoletto> . Acesso em: 10 out, 2018.

³³Haicai é um poemeto japonês com três versos (terceto), com uma característica moral, visando passar uma lição sobre assuntos relacionados à natureza, à ética, à educação e aos sentimentos humanos. Os versos de haicai são formados por um verso pentassílabo (cinco sílabas métricas), por outro heptassílabo (sete sílabas métricas) e novamente um pentassílabo. Essa estrutura de escrita é clássica, mas contemporaneamente a escrita é livre do movimento instantâneo que o poema e a dança produziam. In: notas de aula de Luciana Bortoletto

ilustrar palavras feitas de poesia”, diz Erika sobre seu trabalho. O lançamento de *Buquê* aconteceu em Brasília e no Rio de Janeiro.

1.1.4 Margaridas Dança

Margaridas Dança (Figura 22 e 23) é o nome do grupo que iniciei em 2003, dando continuidade à pesquisa iniciada em 1998 – a prática do *Ações da Fala*. Quis tornar essa prática, fruto de uma pesquisa particular, pública, atravessá-la de questões, de pensamentos, de modos de fazer diferentes, avançando sobre ela, desenvolvendo-a e realizando-a, visando a uma linguagem própria de dança e literatura (falar enquanto dança). Eu não queria e não quero encerrar a prática ensimesmada, não acredito na possibilidade da existência da arte com o intuito de ser uma propriedade privada. Antes de tudo, é um impulso que se inicia na intimidade, atravessa o corpo e alcança o mundo.

Do mesmo modo, não acredito em uma prática ou em um produto final de espetáculo que exista com um único sujeito-criador. Quando o foco de criação é esse, é passível que ela não se sustente. Não criamos sozinhos ou para nós mesmos, apesar de que nossa autoridade autoral seja única e preciosa; não podemos negar que fazemos mediações com o ambiente. Criamos a partir de contextualizações dinâmicas com o espaço, com outros sujeitos, criações e pensamentos circulantes. Um grupo, como um lugar/ambiente, propicia a criação, faz potencializar e concentra as informações, incentivando, assim, o criador de dança a fazer suas próprias ligações e relações com outros criadores. Desse modo, o criador potencializa a sua prática, cria hábitos próprios, munindo-se de experiências a partir das observações e das reavaliações de sua própria prática e da prática coletiva, como Setenta explicita:

Se se concorda que um processo de criação é intersubjetivo, e que nele ocorrem processo de apropriação e transformação, então não se pode pensar que esse processo seja produzido por um sujeito exclusivo, e sim por um sujeito atravessado, contaminado e modificado pelo próprio processo de exposição e diálogo. As enunciações tornam públicas questões e dúvidas que são criadas ou provocadas a partir desse relacionamento, e que inviabilizam o reconhecimento da identidade enquanto característica única. (SETENTA, 2008, p.54)

Uma característica dos integrantes do *Margaridas* era a formação múltipla, ampliando, assim, o leque de possibilidades criativas. Diferentemente de um bailarino focado apenas na dança, as técnicas de dança compartilhadas nas criações davam suporte aos movimentos com fala. E, ainda, trata-se de artistas com carreiras próprias, ligadas a

outros coletivos, ou traçando suas carreiras solo. Dançarinos performativos são os que passaram e estão no *Margaridas*, que se sentem sempre em construção de seus corpos e pensamentos, da mesma forma como conceitua Setenta sobre performatividade:

O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o domínio do “o quê”, “para que/quem”, “porque” em favor de um “como” que precisa ser sempre construído. (SETENTA, 2008, p.78)

Na modernidade, podia-se identificar a qual técnica aquela dança estava associada. Na dança pós-moderna, o corpo é o território passível/ativo de experiências contínuas, não definidas, mas um contínuo questionador de estar no mundo.

O que pode parecer estranho, a princípio, é que não haja tempo de responder a todos os questionamentos, mas que esses questionamentos sejam a porta para dançar, não uma dança de técnicas, mas uma dança incomum ao código já estabelecido. Uma dança que estabeleça uma ponte entre dança e literatura; o meio dessa ponte nem é pura dança e nem pura literatura, e nem uma, nem outra, dão suporte a mais ou possuem valor diferenciado.

A performatividade permite outro modo de dizer, de organizar a informação, não uma informação original, única, mas autoral, que se conecta com outros sujeitos da ação. Quando estamos juntos criando, existe a colaboração intrínseca, em que se compartilha a forma. Vivemos na pós-modernidade, onde a informação é disponibilizada facilmente e rapidamente. Esse cruzamento de informações passa pelo corpo e, também, pelo corpo que dança, transformando essas informações e as transpassando de forma autoral. No caso do *Margaridas*, a intenção é que a autoria seja de sujeitos coautores (SETENTA, 2008), e não de um só autor, individualmente.

Margaridas nasce em um contexto em que a capital federal está perto de completar meio século de vida. Estéticas de dança como balé clássico, jazz e dança de salão foram acontecendo simultaneamente com o crescimento da população e da própria história da cidade. Pelo fato de não termos escolas oficiais de técnicas e a dança estar inserida em academias e em espaços de arte, dançar em Brasília é constituir praticamente um caminho autoral. Dessa forma, dançar em um país continental, com diversidades

culturais e entrecruzamento de informações estrangeiras, é orgânico, é produzir contextualmente. De 2004 a 2018, produzimos oito espetáculos: *Perto do Coração Selvagem*³⁴, *Campo de Flores*³⁵, *Tu não te moves de ti*³⁶, *Rainha*³⁷, *Samambaia*, *Buquê*, *Vidro e Alumínio* e *Ritmo de Forma Silenciosa*. Criamos os espetáculos a partir do texto literário já escrito e publicado.

³⁴*Perto do Coração Selvagem* (2004) foi o espetáculo de estreia da *Margaridas Dança*, inspirado em textos de Virginia Woolf em *Um teto Todo Seu*, de Simone de Beauvoir em *Segundo Sexo* e de Clarice Lispector em *Perto do Coração Selvagem*, que nomeia o espetáculo. Espetáculo-duo do grupo que aborda o feminino como expressão na arte e na vida. Disponível em: <https://youtu.be/1ezWSlupuwM>. Acesso em: 10 out, 2018.

³⁵*Campo de Flores* (2005) foi espetáculo inspirado em poemas de Carlos Drummond de Andrade, cuja temática é a flor, o vento e a água em oposição à miséria humana, à rudeza, que são elementos regulares na poesia de Drummond. Essa foi a motivação para criação da narrativa de movimentos de Campo de Flores. Em 2019, foi criada uma versão pocket show para comemoração do aniversário de Carlos Drummond de Andrade. Teaser do espetáculo, disponível em: <https://youtu.be/3LUmCA7yzA> e, em 2020, houve sessão por transmissão direta pela plataforma do Instagram. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_JOqeYlcja/. Acesso em: 10 out, 2018.

³⁶*Tu não te moves de ti* (2006) foi traduzido da obra homônima de Hilda Hilst, autora que oferece uma série de imagens inspiradoras do universo interior/inferior/superior/animalesco/grotesco para dança. Disponível em: <https://youtu.be/rtQkKxqkDB0>. Acesso em: 10 out, 2018.

³⁷*Rainha* (2007) foi a quarta montagem, e a inspiração vem de poemas de escritoras brasileiras e estrangeiras sobre a condição da mulher negra na atualidade. São diferentes olhares sobre essa realidade: tanto questões políticas e sociais, como também o lirismo encontrado em suas escritas. Dentre os textos selecionados para compor o espetáculo e inspirar suas cenas, encontramos material das escritoras brasileiras: Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo (Minas Gerais); Cristiane Sobral e Tatiana Nascimento (Brasília); Elisa Lucinda (Espírito Santo); e Andréia Lisboa e Negra Li (São Paulo). Os poemas das artistas norte-americanas são de Toni Morrison (Ohio); Alice Walker (Geórgia); Audre Lord (New York) e Maya Angelou (Missouri). A trilha sonora reforça esse universo feminino negro utilizando as canções *Four women* e *Images* de Nina Simone; *Tarata*, interpretada por Clementina de Jesus; e *Ilu ayê* na voz de Clara Nunes. Espetáculo na íntegra, disponível em: <https://youtu.be/d5M0SkN32Dg>. Acesso em: 10 out, 2018.

FIGURAS CAPÍTULO 1

Figura 1 - Espetáculo *All That Jazz*, 1985

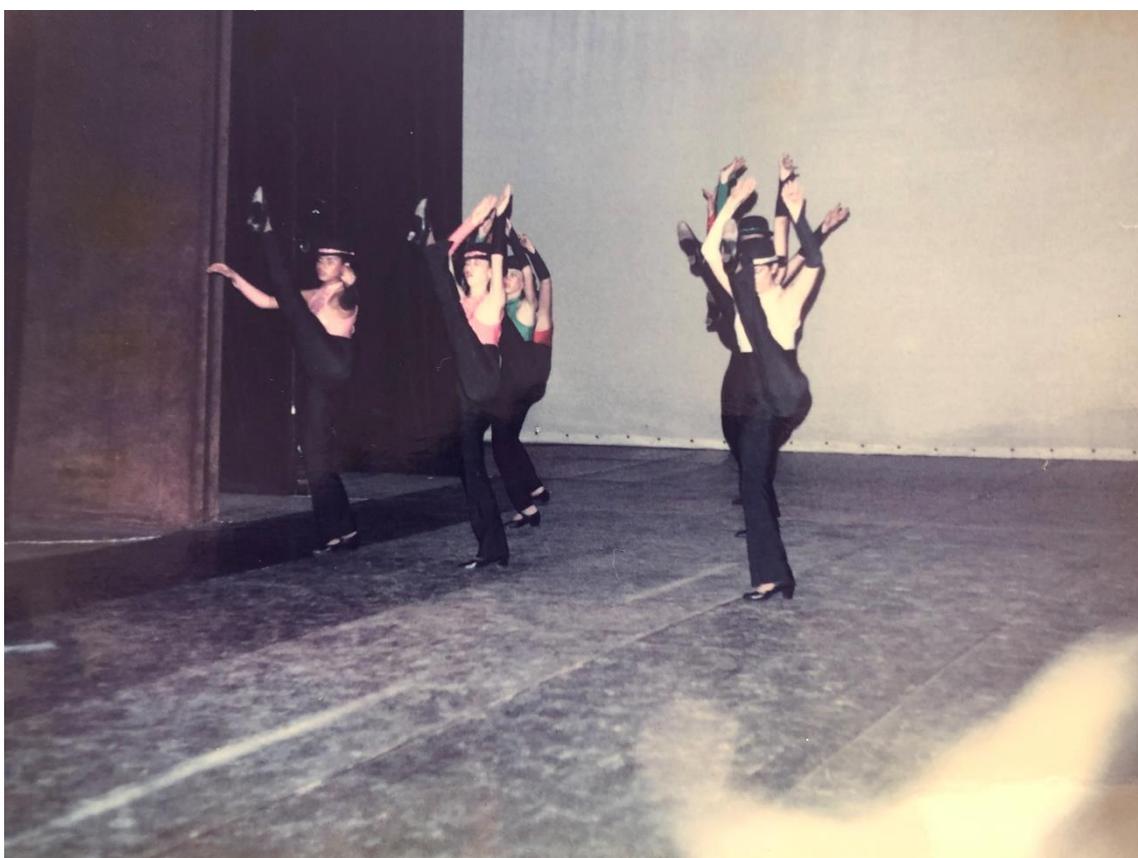


Figura 2 - Espetáculo *All That Jazz*, 1985

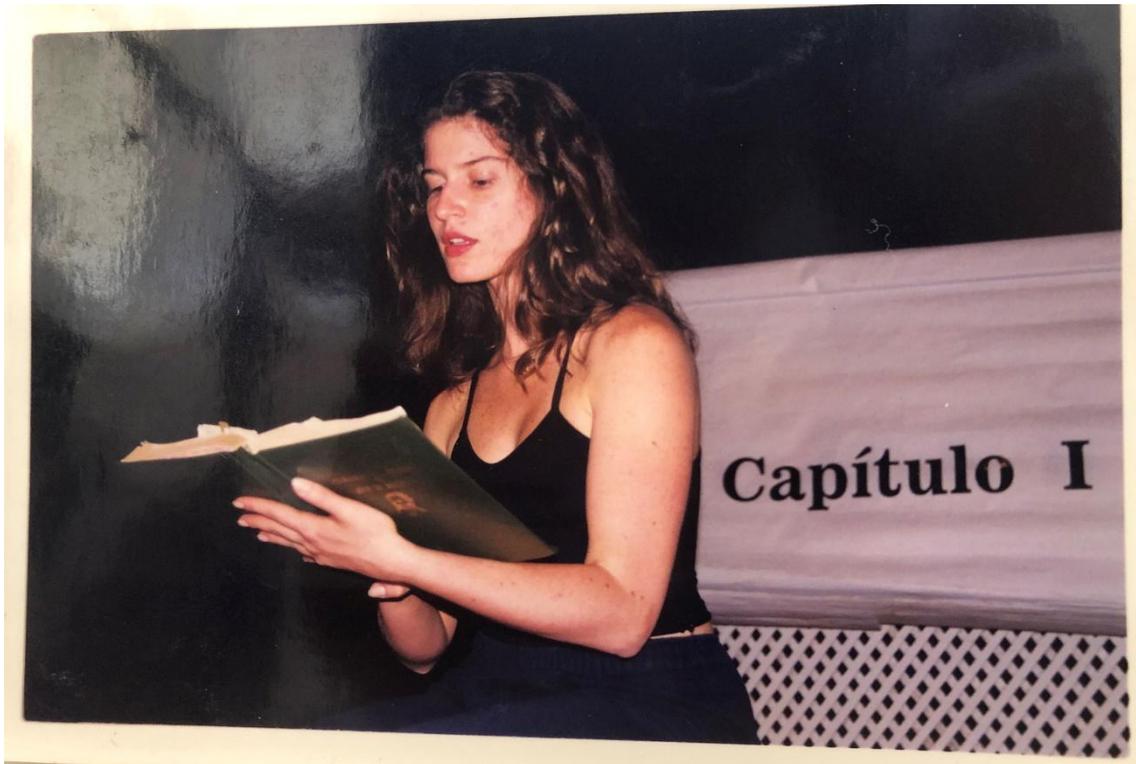


Figura 3 - Espetáculo *A disciplina do Amor*, 1998



Figura 4 - Espetáculo *A disciplina do Amor*, 1988

O Núcleo Ações da Fala
APRESENTA:

**A disciplina
do amor**

DANÇA + LITERATURA
2ª edição - revisada e ampliada
Concepção e Direção:
Laura Virgínia Moraes

TEATRO GOLDONI (CASA D'ITALIA)
208/209 SUL - EIXO "L"
DE 22 DE JULHO À 1º DE AGOSTO
QUINTA A DOMINGO, ÀS 21:00H
INGRESSOS: R\$ 10,00,
FUNCIONÁRIOS PÚBLICOS: R\$ 7,00
E ESTUDANTES: R\$ 5,00

Ingressos antecipados: 323 5481/977 9882 ou na:

 **Bhagarat** Clínica de Relaxamento e Prevenção do Estresse
SCLN 208, Bl. D, sl. 214/15, Tel: 447 2068

APOIO:

 **BRASÍLIA**
Fotoliter
Serviços Gráficos em Geral

Figura 5 - Espetáculo *A disciplina do Amor*, 2000



Figura 6 - Solo *A Bela Adormecida*, 2000



Figura 7 - Solo *A Bela Adormecida*, 2000



Figura 8 - Solo *Romeu e Julieta*, 2002



Figura 9- Solo *Romeu e Julieta*, 2002



Figura 10 - Performance em grupo Calhas, 2001



Figura 11 - Performance em grupo Calhas, 2001



Figura 13 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004



Figura 14 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004



Figura 15 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004



Figura 16 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004



Figura 17 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2005



Figura 18 - Feira Cultural *Kulturelle*, 2005



Figura 19 - Mostra *Cultdance Solos na Sala*, 2005



Figura 20 - Capa *Buquê*, 2006



Figura 23 - Performance *Perto do Coração Selvagem*, 2004



Figura 24 - Espetáculo *Campo de Flores*, 2005

CAPÍTULO 2 - VISUAL E NÃO-VERBAL

O texto escrito, antes, na modernidade, possuía um território contido, descrito e particular. Contudo, com o advento da internet e dos meios de comunicação de massa, pulverizadores da informação, o texto escrito foi tirado do contorno territorial conhecido, para ganhar contornos de uma linguagem cruzada: palavra + imagem. (VIEIRA, 2007). A linguagem visual e o discurso não-verbal fazem intercruzamento; a imagem sai do escrito e é conceitualmente formada, e esses dois discursos em conjunto formam uma nova significação.

Em *Livro: palavra imagem* (WALTY, 2006), Ivete Lara Camargos Walty relata, historicamente, a evolução do livro focando em sua materialidade. O ser humano sempre buscou uma forma de registro e é interessante observar a utilização dos anteparos em consonância com a época – eles vão se modificando a partir de uma evolução tecnológica. É importante ressaltar que o livro passou de alguma forma de *Lescaux* ao blog, mudando, assim, a sua forma de apresentação: tipo de letra, parede, cor, desenho, Figuras, mais imagens/poucas palavras, muitas palavras/poucas imagens, formato, espessura do papel ou da parede da caverna, o local onde encontrá-lo (biblioteca, shopping, internet), onde no papel coloca-se o nome do autor e editora, com ou sem copyright, onde se coloca a Figura etc. Enfim, tudo isso é para sugerir ao leitor um texto/imagem recheado de clima, ambientação e sabor.

A palavra escrita sempre quer justificar sua existência e excelência no ambiente sobre um anteparo do papel. É quase impossível ler um livro e não se conectar com a rede de outros textos que já se leu. Muito parecido com o que acontece no mundo virtual, uma janela abre-se para muitas outras janelas.

Buscando um recorte para literatura, várias obras foram transpostas para o anteparo de uma tela de cinema e receberam o estigma de que tal transposição “empobreceria” a obra literária. A literatura sempre foi uma arte prestigiada e aristocrática. Cabrera, em seu livro *O cinema pensa* (CABRERA, 2006), faz uma analogia de como a filosofia se desenvolveu de forma literária, mas, se pensarmos num mundo hipotético e ao mesmo tempo possível, a filosofia poderia ter sido desenvolvida também integralmente pelo meio da dança ou da música, e a escrita seria uma expressão puramente de *divertissement* ou estética, por que não?

Cabrera reúne os filósofos Heidegger, Kierkegaard, Nietzsche e Schopenhauer (filósofos “*páticos*”) e os denomina de filósofos cinematográficos. Para eles, a imagem traz um sensível impactante, alcança mais do que impressões psicológicas e atinge verdades universais ligadas ao existencialismo. A partir disso, Cabrera lança o conceito-imagem: deixar-se afetar e aceitar a experiência que o contato com a imagem proporciona. Porém, o cinema não consegue transmitir um pensamento que acontece na cabeça de um personagem com tanto detalhismo e complexidades de forma poética como na literatura. Na realidade, cinema e literatura não esgotam o campo e a significação de importância um do outro, mas ambos produzem significações e céticas diferentes, plurificando os significados possíveis, e só o leitor ou espectador é quem tem a ganhar.

Para melhor datar um possível início para a pós-modernidade, fazendo um recorte para a dança, pensemos em 1960 e nos estadunidenses Trisha Brown, Steve Paxton e Yvonne Rainer, além de outros, criando uma dança-teatro na *Judson Church*, em Nova Iorque, onde reuniam-se artistas da música e das artes visuais, o que proporcionava uma zona de contato entre essas artes. Esse terreno era fértil para uma formação na qual tanto a dança, como a música e as artes visuais fossem treinadas conjuntamente. Havia aulas de dança onde a música era executada ao vivo, acompanhando improvisações de dança, que por sua vez provocavam improvisações musicais, fazendo com que música e dança fossem criadas conjuntamente.

Essa “liberdade de passos” na improvisação provocava nos criadores o pensamento do como fazer. Steve Paxton, ainda no início da criação de sua linguagem *Contact Improvisation*, propôs, em seu grupo de pesquisa, um exercício chamado “passeio imaginário” que consistia em estar de pé, de olhos fechados e imaginar pisar com o pé direito, depois com pé esquerdo e depois parar. Todos os participantes dessa experiência perceberam o peso do corpo transitando, sutilmente e involuntariamente, da direita para esquerda correspondendo à imagem imaginada³⁸.

Paxton suscita uma tese em que o movimento é casado à imagem, não onde acontece primeiro a imagem e depois o movimento, mas em que ambos acontecem ao mesmo tempo, tornando o imaginado real. Ele chama esse fenômeno de “Pequena

³⁸Paxton, Steve. *Drafting interior techniques*. Northampton: Contact Quarterly, vol. 18, 1993.

Dança”, uma dança sempre presente que pode ser mais observável do que vista e é o princípio e a sustentação de todos os movimentos externos dirigidos.

2.1 Videodança

A dança contemporânea se aliou, então, à imagem na sua forma de criação. A dança estava, normalmente, associada ao seu treinamento: o bailarino clássico faz aulas e dança nas pontas, então encena balé clássico; se o treino é de sapateado, o que se criam são passos de sapateado, a criação da cena de dança estava associada, portanto, ao treino. A contemporaneidade quebra esse formalismo e se abre às perguntas: como e/ou para quê o corpo faz o que faz. E são nessas buscas de respostas que o campo criativo, na dança, extrapola os passos codificados e se lança a novos movimentos que alcançam outros meios, tv, cinema, as redes, por exemplo.

Então o corpo é a mídia de seu tempo. Por quê. Fazem de nós não mais espectadores, mas parceiros. Precisamos construir juntos a legenda do que se passa. A obra me pergunta e cabe eu levantar hipóteses sobre ela. (GREINER, 2004, p. 11).

Essa experimentação leva à aproximação entre as linguagens vídeo e dança, ambas buscando incluir espaço, movimento e corpo. Espaços às vezes não possíveis em cenas fechadas de teatros; corpos além do físico, como objetos, fenômenos da natureza e movimentos sobre os quais o corte da câmera possibilita outra leitura, diferente do que o olho humano conseguiria editar.

Na dança contemporânea, o coreógrafo seleciona gestos expressivos e os reúne de uma forma a criar uma frase de movimento, muito próxima da composição literária (SILVA, 2007). Da mesma forma que um roteiro é dividido por “cenas de ação dramática”, nas quais contém o tempo, o espaço/lugar, a ação/descrição, remetendo também a uma frase coreográfica ou a uma criação literária. Essa imagem, fora de contexto, casa muito com o conceito de videodança, onde há uma linguagem híbrida – dança feita para a câmera, na qual coreógrafo e *videomaker* trabalham juntos para criar o trabalho, diferente de simples registro de um espetáculo ou performance de dança. Por conseguinte, uma linguagem híbrida entre dança, cinema e literatura extrapola o campo significativo conhecido. O roteiro do cinema narra e descreve a ação e os gestos da bailarina, a narrativa literária é transformada para compor a fotografia da cena e é no

corpo onde se conta, fala, e onde acontece a poesia. Então, se o corpo é o lugar onde acontece a poesia, ela pode se realizar tanto no papel como fora dele. Daí, surge uma proposta de uma literatura fora do papel, na qual essas três linguagens fossem reunidas, visto que “a diferença relaciona”³⁹. Esse entrecruzamento, que forma um produto artístico híbrido e multifacetado, ainda é chamado de dança. “Concebe a dança como sendo nem arte plástica nem música, nem uma apresentação de uma estória, mas um jogo de Poderes tornados visíveis” (LANGER, 1980, p. 127).

Essa potência, que ao mesmo tempo está em experimentação e é produção ativa, aventura-se a encontrar eco e resposta em quem assiste a uma videodança ou uma apresentação de dança, já que “(...) nuances interdisciplinares nas artes e ciências ou obras interdisciplinares artísticas não podem ser mais ignorados em sua notória presença em nossa contemporaneidade” (VILLAR, 2003, p. 117).

A videodança nasce na contemporaneidade com todas as suas implicações de identidade. Primeiro, recebe nome que é constituído de palavra híbrida: vídeo e dança. Como sugere Dubois, trata-se de considerá-la “como um pensamento, um modo de pensar. Um estado, não um objeto. O vídeo como estado-imagem, como forma que pensa (e que pensa não tanto o mundo quanto as imagens do mundo) e os dispositivos que as acompanham” (DUBOIS, 2004, p.102). Na criação desse estado, está uma dança que, no seu modo de fazer, é constituída de movimentos nascidos da linguagem do cinema e das novas tecnologias digitais. A dança é criada nessas circunstâncias de ambiente, a partir de um aparato tecnológico real onde irá ser captada, editada e mostrada. Passa por uma transformação de um estado físico material efêmero para um estado digital, arquivado, imutável, permanente. A dança é uma arte da presença e pode, ainda, permanecer em sequências digitalizadas (até que o arquivo dure) para ser apresentada em algum aparato de telas de diversos formatos e tamanhos.

A prática da videodança se constituiu inicialmente de um registro mais cuidadoso de uma coreografia já existente. Observando os detalhes, a câmera guiando o que o espectador veria, o jogo de distâncias que propicia a experiência da memória daquele momento presencial. A segunda prática foi a tradução de uma coreografia já criada para cena, para o aparato tecnológico, câmera, computador e edição. E uma última prática

³⁹Jameson, Frederic. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

desenvolvida foi a *screendance* (dança para tela), com danças criadas para serem vistas na tela e somente aí, normalmente por artistas que possuem experiência no fazer voltado para o vídeo, usando tanto câmeras quanto programas de edição como ferramentas constituintes da criação.

Os irmãos Lumière criaram o cinematógrafo no final do século XIX, possibilitando o desenvolvimento da tecnologia cinematográfica. A dança é objeto de desejo dessa máquina, que captura imagens em movimento, tornando possível sua reprodução inúmeras vezes. Da mesma maneira que os irmãos registraram acontecimentos habituais e culturais, como a saída dos trabalhadores de uma fábrica, a chegada de um trem à estação e o almoço de um bebê também registraram, em Paris de 1892, Louie Fuller, uma dançarina americana que criou a *Serpentine Dance*⁴⁰. E, por dois minutos, Thomas Edison gravou Ruth St. Dennis dançando para câmera na frente de um prédio⁴¹. Três anos mais tarde, gravou também Annabelle Moore em sua *Serpentine Dance*. Em 1895, *Sicilian Peasant Dance* era registrada pelos irmãos Skladanowski. Esses curtos filmes possuíam uma metodologia simples: a câmera estática e uma dança frontal em um espaço de cerca de 1m² (ROSINY, 2007).

A metodologia vai sofisticando-se conforme a evolução do cinema e os registros de dança vão acompanhando seu desenvolvimento. Georges Méliès, na sua *Lanterna Mágica* (1903), usa de técnicas cinematográficas: animação e manipulação do tempo (aceleração e desaceleração das imagens) para fazer dançar tanto bailarinos quanto objetos inanimados e Figuras estáticas. A câmera também ganhou movimento, abandonando o ponto de vista fixo e frontal para se relacionar com a cena, como acontece em *Intolerance*⁴², de D. W. Griffiths (1916), filme em que dançam os bailarinos da Escola de Dança Denishawn (de Ruth St. Dennis e seu marido, Ted Shawn). Griffith usou uma técnica nova, montando uma câmera em um elevador que deslizava sobre um carro com trilhos. Uma tomada abria-se focada em um pequeno grupo central de bailarinos, e então se movia lentamente, para cima e para trás, revelando o *set* com várias plataformas e escadas e uma vasta quantidade de bailarinos e Figurantes se movimentando. A câmara

⁴⁰Registro Restaurado. Disponível em: <https://youtu.be/tZV7-GAXa-w> . Acesso em: 10 out, 2018.

⁴¹Referência e imagem. Disponível em: <https://www.dancefilms.org/dance-and-media-timeline/> e http://videodance.emptyfilm.com/english/history/en_complete.htm . Acesso em: 10 out, 2018.

⁴²Vídeo na íntegra, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n6-PSwXg1sI>. Acesso em: 10 out, 2018.

sobre o elevador traz uma qualidade estética combinada à energia do corpo que dança (BROOKS, 2006).

A partir de 1920, a união de som e imagem no filme possibilita que o gênero musical surja e se desenvolva, influenciando o que estaria por vir nos dias atuais. Fred Astaire, que possui destaque nessa época, utilizava a câmera em um plano sequência que possibilitava registro mais próximo do que acontecia ao vivo na dança. Diametralmente oposto a Astaire, Busby Berkeley usava dos recursos de cortes e edição para construir uma dramaturgia que não seguia uma linearidade, como se pode ver na música *I got a rhythm*⁴³, do filme *Girl Crazy*, em que Judy Garland canta e dança em vários planos, com o coro, ou mesmo solando, manipulando os objetos de cena e criando a possibilidade de fazer um dueto consigo mesma (ROSINY, 2007). Da mesma maneira que o musical possui coreografia, música, direção de fotografia e edição, cada uma dessas camadas, na sua qualidade, se relaciona e compõe a construção, também, de uma videodança.

Em 1940, surgem filmes experimentais como o *A Study in Choreography for the Camera*⁴⁴ (1945), de Maya Deren.

Pretendo que este filme [A Study in Choreography for the Camera] seja, essencialmente, uma amostra de filme-dança, ou seja, uma dança tão relacionada à câmera e à montagem que não possa ser realizada como uma unidade noutro lugar senão neste filme em particular. [...]
(DEREN, 2008, p.47)

Os filmes-dança e a videodança começam, a partir dessa época, a ser realizados como uma criação colaborativa entre coreógrafos e diretores de cinema (CALDAS, 2009).

Pode um coreógrafo coreografar para a câmera? Pode um coreógrafo coreografar para o corpo diante da câmera? Na produção dos anos 60, há a relevância dos trabalhos de Ed Emshwiller e o de Hilary Harris, como, por exemplo, em *Nine Variations on a Dance Theme*⁴⁵ (1966), no qual uma bailarina executa um solo de 50 segundos nove vezes, estando as diferenças entre cada uma das vezes na forma como a câmera e a edição

⁴³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8WG118J4XIU>. Acesso em: 10 out, 2018.

⁴⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dk4okMGiGic>. Acesso em: 10 out, 2018.

⁴⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03Qa3KMxXWc>. Acesso em: 10 out, 2018.

foram utilizadas. Assim, ela consegue fazer com que, cada uma das vezes em que a coreografia aparece na videodança, seja vista como uma “nova” coreografia.

O cinema assistiu, a partir dos anos 1970, como o vídeo e a tecnologia digital rapidamente se desenvolveram e se difundiram, tornando possível a realização de registros e obras artísticas em vídeo (videoarte, videoclipe e videodança, por exemplo) e de maneira viável, tendo em conta a questão econômica das produções, já que a tecnologia eletrônica se mostrava bem mais barata que a química, utilizada até então pelo cinema. Dessa forma, ainda nessa década e na seguinte, destacamos as experimentações de Merce Cunningham, tanto em parceria com Nam June Paik⁴⁶, pioneiro da videoarte, quanto com Charles Atlas⁴⁷.

A videoarte no Brasil teve seu marco iniciático em 1973, com Analívia Cordeiro (filha de Waldemar Cordeiro), e seu projeto *M3x3*⁴⁸, em parceria com a TV Cultura São Paulo. Analívia, além de bailarina e coreógrafa, é *videomaker*, arquiteta e pesquisadora corporal. Estudou dança moderna nas escolas de Alwin Nicolas e Merce Cunningham, nos EUA, e no Brasil estudou *Laban* com Maria Duschenes e Eutonia. Esse arcabouço foi usado na criação de seu projeto, que concebeu numa matriz 3x3, denominada de *Computer dance*. uma obra que foi considerada a primeira videoarte e videodança, e sua proposta era criticar uma sociedade informatizada.

Além dos vídeos de dança estarem inseridos em filmes, documentários ou programas de TV, a videodança começou a promover seus próprios espaços de apresentação, como as mostras e festivais. O primeiro festival competitivo foi o *Dance on Camera*, nos EUA, em 1971. O novo formato de exibir dança abre caminhos, nas décadas de 80 e 90, na Grã-Bretanha, na Bélgica, na Alemanha e na França, com o financiamento de televisões públicas querendo que a dança participasse de suas grades de programação.

Já no Brasil, nesse mesmo período, surgem alguns projetos instantâneos: a Mostra Gradiente de Filmes de Dança, em São Paulo (1992-1993), com curadoria de Helena Katz, que exibiu no MASP cópias da *Cinémathèque de La Danse*, de Paris, e da *New York Public Library for the Performing Arts*; e a Mostra Internacional de Vídeos de Dança, do

⁴⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y5lt9c2ErQ>. Acesso em: 10 out, 2018.

⁴⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C0z6eHboss>. Acesso em: 10 out, 2018.

⁴⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ms7ZRd9aQ90>. Acesso em: 10 out, 2018.

projeto *Dança Nova*, em 1993. *Dança em Foco*, que comemora 15 anos de existência em 2018, foi o primeiro evento, criado no Rio de Janeiro, dedicado à videodança.

A América Latina, nos últimos 5 anos, cresceu com uma agenda de festivais, dentre os quais destaca-se o *Circuito Videodança Mercosul* (CVM), uma associação entre o *Festival Internacional de Vídeo & Dança - Dança em Foco*, no Brasil, o *Festival Internacional de Videodanza del Uruguay* (FIVU) e o *Festival VideoDanzaBA*, na Argentina. Em 2005, houve o lançamento da primeira compilação em DVD do CVM, com obras de videodança do período 1993-2005. Em 2007, realizou-se o *II Encontro do Fórum Latino-Americano de Videodança*, com a participação de representantes da Argentina, Brasil, Chile, México, Paraguai e Uruguai. Oscar Malta foi realizador do *Play Rec – Festival Internacional de Videodança do Recife*, nos anos de 2007, 2008 e 2009, oferecendo uma programação que consistiu em oficinas, mesas-redondas, performances e mostras de videodanças.

Já em Brasília, a videodança surge primeiramente na grade da programação do *Festival Internacional Novadança* desde sua primeira edição, em 1996. Havia sempre práticas de vídeo e dança contempladas pela curadoria: registros de coreografias e videodança. O Festival era fonte de informação, já que nem o canal de compartilhamento de vídeos *You Tube* havia nascido, e mesmo na internet não havia esse uso ordinário, já que a distribuição de mídias e arquivos era pouco articulada, acontecia de maneira informal. Essa preocupação de colocar na grade da programação do Festival um espaço para a dança e o vídeo era de extrema importância, já que estava-se criando um terreno, na cena de dança contemporânea, referente à possibilidade de se estar também em telas e não apenas em cenas presenciais.

O próprio *Festival Novadança*, em 1999, produziu uma oficina com a cineasta e coreógrafa holandesa Angelika Oei, que já trabalhava desde os anos oitenta com vídeo, instalação e performance em dança. Nessa oficina, reuniu-se um grupo, comigo inclusa, que, em parte, viria posteriormente a trabalhar com a mídia do vídeo. Os dançarinos eram: Alexandre Nas, Shirley Farias e Soraia Silva; e os *videomakers*: Andréa Couto, Elza Ramalho, Nôga Ribeiro, Roberto Ballerini e Sérgio Raposo, sendo que Nôga também era

bailarina. O resultado dessa oficina foi apresentado no Teatro da Caixa, em Brasília, em vídeo instalação e dança chamada *Sketchbooks*⁴⁹.

A primeira videodança de Brasília, *Cidades* (2003) foi uma iniciativa do produtor Giovane Aguiar e direção do cineasta Sérgio Raposo. Produzido de forma independente, sem patrocínio, o trabalho rendeu a premiação especial da Associação Brasileira de Cinema e Vídeo (ABCV) “pelo experimentalismo na utilização da linguagem cinematográfica” e ainda uma menção da crítica pela trilha sonora.

Um filme de 35mm que não se finalizou, *Pequena Paisagem do meu Jardim*⁵⁰ (2006), surgiu de iniciativa do bailarino Alessandro Brandão, e possuía como argumento a coreografia *Eu só existo quando Ninguém me Olha*, do grupo de dança *Basirah* (Brasília). O artista explica que sempre teve interesse na mistura de linguagens, e convidou, então, o cineasta Bruno Torres, podendo ver-se por trás das câmeras dividindo a direção, e, a partir do patrocínio, do FAC (Fundo de Apoio à Cultura do DF), pôde iniciar esse trabalho, apesar de não haver finalizado a produção.

A *ASQ Companhia de Dança*, em 2005, recebeu o prêmio FUNARTE Klaus Vianna a fim de realizar pesquisa de dramaturgia do espetáculo de seu repertório *Brasília – Cidade em Plano* e, a partir disso, traduzi-lo para mídia do vídeo. O resultado dessa pesquisa foi a criação de vídeo-piloto chamado *De Carne e Pedra*.

O primeiro edital para produção de videodança em Brasília aconteceu em 2006, promovido pelo *Festival da Novadança*, e três trabalhos foram contemplados: *Várzea* (SP), de Ricardo Lazzetta e Estúdio Bijari; *Em outro pé* (SP), com direção de Kiko Ribeiro e Dafne Michellepis; e *De água nem tão doce* (DF) uma cocriação com Shirley Farias.

Vale destacar, no cenário da videodança de Brasília, *Mosaico*⁵¹ (2011), direção de Micheline Santiago, com exibição, em 2012, no *III Festival internacional de Danza - CoCoA*, na Argentina; e *21 Terras*⁵² (2012), uma interseção entre dança, videodança,

⁴⁹*Sketchbooks*, direção Angelika Oei/ Dançarinos: Alexandre NAS, Andréa Horta, Bic Prado, Giovane Aguiar, Giselle Rodrigues, José Bizerril, Laura Virgínia, Lívia Marques, Luiz Tostes, Mailu Del’Osso, Oiram Maia, Roberta Oliveira, Shirley Farias, Soraia Silva/ Videomakers: Andréa Couto, Elza Ramalho, Nôga Ribeiro, Roberto Ballerini e Sérgio Raposo

⁵⁰Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ebwYUCFop9k> . Acesso em: 10 out, 2018.

⁵¹Disponível em: <https://vimeo.com/28738844>. Acesso em: 10 out, 2018.

⁵²Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=4T_Oai9JA-c . Acesso em: 10 out, 2018.

música e artes plásticas, de argumento e roteiro de Soraia Silva. Após a sua temporada, mantinha-se tanto a exposição das telas quanto a exibição das videodanças em uma galeria de arte visuais. Além disso, também se destacou a dupla Camila Lua e Olivia Orthof, integrantes de licenciatura em dança pelo Instituto Federal Brasília (IFB) que se reuniram em um mini-coletivo, trabalhando com experimentações diversas, registrando intervenções e aprendendo a editá-las autonomamente. Delas, vale destacar: *Borboleta-maçã-borboleta*⁵³ (2011) e *Chá de Cadeira*⁵⁴ (2012).

2.1.1 De água nem tão doce

Três anos após a criação do grupo *Margaridas*, levei uma proposta para entrarmos em um edital nacional de videodança, mesmo sem haver feito nenhum trabalho nessa linguagem. O projeto consistia em traduzir um pequeno conto de Marina Colasanti para a videodança. Montamos uma pequena equipe de fotógrafo, assistentes de *set* e produção, e, com Shirley Farias, que era tanto bailarina quanto profissional de audiovisual, fizemos uma codireção. Em *De água nem tão doce*⁵⁵, a videodança é homônima ao conto da escritora Marina Colasanti. A idealização do feminino, a dependência do outro e as armadilhas do amor opressor são narradas através da história de uma sereia que passa seus dias confinada à uma banheira sob os cuidados de um homem que seria seu amante. A produção foi rápida, contando com um dia de gravação e um mês de pós-produção por uma editora de vídeos que também era bailarina, Fabiana Ferreira. O fato de termos na equipe técnica pessoas que possuem proximidade com uma linguagem corporal, possibilitou um diálogo mais assertivo e, ao mesmo tempo, arriscar-se nos rigores da linguagem audiovisual.

A experiência em *De água nem tão doce* (Figura 24) nos levou a pleitear uma rubrica dentro do FAC, na área de dança, e, após dois anos de incessantes pedidos e confrontos, conseguimos essa rubrica para o fomento da linguagem.

⁵³Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Rr54SB6XDZE> . Acesso em: 16 dez, 2020.

⁵⁴Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=WNAuhRZBK88> . Acesso em: 16 dez, 2020.

⁵⁵Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NWFX5ZiAh2g&t=32s> . Acesso em: 10 dez, 2020.

2.1.2 Retina

Em 2009, pelo edital do FAC, iniciou-se a produção de uma videodança que se denominou *Retina*⁵⁶. Criei um roteiro sobre um homem comum, leitor do mundo que distorce, vê sem nitidez, percebe confusamente, após um sonho com uma mulher/desenho. Seu mundo se desorganiza e organiza, conforme a dança revelada, criando uma dinâmica de decifração. A ação de ver passa a ser a porta de acesso para universos múltiplos. A locação para essa videodança foi o passeio público que corta todas as quadras quatrocentos da Asa Norte, em Brasília, mais precisamente a 406/407 norte (Figura 25) perto onde era a nossa sala de trabalho, a *Salamover*. A nossa pequena equipe aumentou desde a videodança anterior, pois contamos, na pós-produção, com três artistas que seriam para mim posteriormente fundamentais posteriormente para a criação em videodança. O criador de trilha sonora, o editor de áudio e som do vídeo e o finalizador. São artistas da linguagem audiovisual, mas que trazem uma qualidade que sai do experimental e entra para uma finalização de estética que transita entre o cinema e a dança.

2.1.3 Abs8-S3-X0

O título dessa videodança, *Abs8-S3-x0, eixo monumental dos prazeres – saída sorte*⁵⁷, foi o ponto de partida para a criação dela, pois criei um endereço fictício. Fiz uma junção de códigos que sugere um localizador de encontros, como um espaço inventado, um lugar diferente do cotidiano, local onde a fantasia e magia podem acontecer por meio da dança, no qual pode se iniciar, permanecer em ou terminar relações. Onde os olhares, a fantasia, a possibilidade do afeto acontecem. A dança é a língua falada aí. O nome da videodança faz referência à forma dos endereços de Brasília, que são siglas como CLN, AOF. Normalmente, transita-se por Brasília de uma sigla para outra, e isso é comum na nossa linguagem brasiliense: “Vou para setecentos; é na comercial, ele mora na sul.” A dramaturgia por meio de imagens, os inícios de relações afetivas, os encontros primeiros, o flerte, a paquera, a dança de par, que faz aproximar desconhecidos. O abraço na dança de par é valorizado na coreografia de *Abs*, que se utilizou do gesto como referência do

⁵⁶Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uHdxJ3A0m-Q&t=1094s> . Acesso em: 10 dez, 2020.

⁵⁷Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xvFFK9GwZts&list=PLKSkqGLkSq_pWihlbdZaFmZCuR9ZlaZBg&index=2 . Acesso em: 10 dez, 2020.

primeiro contato com a outra pessoa. As danças de par, na cultura da América Latina⁵⁸, são fundamentais. Em alguns países, elas são o termômetro no qual se mede uma possível relação, se pode seguir adiante ou não. Se o par encontrar um ritmo e melodia comuns, uma afinidade corporal, são sinais que a relação pode vir a ser. Como inspiração, foi usada a frase de Clarice Lispector “Brasília é o futuro que aconteceu no passado”, a videodança retrata o passado se utilizando de elementos do tango e das marchinhas, dos anos 40 e a contemporaneidade na coreografia executada.

2.1.4 Série Pequenas Criaturas e Residência Artística

Em 2011, fui agraciada com a bolsa FUNARTE Residência em Artes Cênicas,⁵⁹ a partir da qual pude trabalhar, estudar e receber curadoria de artistas brasileiros, ingleses e portugueses sobre videodança, já que a bolsa abarcava residência em Londres, em colaboração com a artista plástica Gisel Carriconde Azevedo; em Lisboa, em colaboração com a artista da dança Mariana Pimentel; e, no Brasil, a residência com o *Margaridas*⁶⁰ e com outros criadores de videodança brasileiros.

Em Londres, Inglaterra, houve três atividades: consultoria, estudo e produção da videodança *Bloomsbury*, da série *Pequenas Criaturas*. A primeira atividade foi a participação no Simpósio Screendance, promovido pela Universidade de Brighthon, com a intenção de conhecer como os artistas estavam criando, teorizando e refletindo sobre videodança. Algumas das reflexões suscitadas nesse encontro foram: videodança versus videoarte, ou videodança e videoarte? E as particularidades da dança, tão próprias dessa linguagem, como fazer para não cair na vala do registro de espetáculo ou na vala do registro de vídeo/filme? Da mesma maneira que o artista de dança procura saber sobre a linguagem do vídeo até fazendo cursos de fotografia, sobre como manejar a edição, os profissionais de vídeo/filme (que desejem trabalhar na hibridização das linguagens), também poderiam experimentar dançar, improvisar em seu corpo, segurando nas mãos a câmera e criar diferentes movimentos no corpo da câmera. O próprio artista de dança é

⁵⁸Guneshi, 2019, Sobre aplicação do princípio de interação entre os corpos da dança samba de gafieira a processos criativos teatrais. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/37491/1/2019_J%c3%baliaPalmaGuneschVieira.pdf . Acesso em: 10 dez, 2020

⁵⁹blog que é a vitrine virtual de todo o processo da residência. Disponível em: www.residenciarteslv.blogspot.com . Acesso em: 10 dez, 2020

⁶⁰blog de *Margaridas*. Disponível em: <http://www.margaridasdanca.wordpress.com> . Acesso em: 10 dez, 2020

responsável por toda a realização de uma videodança? Desde o roteiro, coreografia, filmagem, até a edição, para garantir que a dança esteja sempre em todas as etapas da criação? Reflexões... Antes de tudo, o espaço do Simpósio foi corajoso a isso, levantar as arestas do que, no momento, estávamos criando e perceber que estávamos reverberando com as mesmas questões sobre como a linguagem da videodança era criada.

Na consultoria com Vicky Bloor, curadora de videodanças da agência *South East Dance*⁶¹, aconteceu a segunda atividade londrina, onde recebi uma crítica especializada dos meus trabalhos, de como a coreografia servia para videodança, e também pude buscar uma linguagem própria de videodança e uma indicação para trabalhar com a câmera, com a edição, com a parte de vídeo e técnica da linguagem. Então, munida de duas câmeras de vídeo, = uma delas a Go Pro⁶², um editor de vídeo, o *iMovie*, propus-me a realizar as videodanças da série *Pequenas Criaturas* (Figura 27), tomando propriedade e experimentando estar nesses lugares de captação, edição e direção de arte.

A última ação em Londres foi a produção da segunda videodança da série *Pequenas Criaturas*. Divido o processo de composição nessas etapas: pesquisa, roteiro, ensaio, filmagem, edição e exibição. Essas etapas assim se apresentaram nas quatro videodanças da série: “Pequenas Criaturas”

Bloomsbury inaugurou em mim uma nova técnica do fazer devido ao encontro com Gisel Carriconde Azevedo. Estávamos juntas decidindo tudo, discutindo, argumentando, e se entregando ao processo. Em residência, estávamos sempre em criação, sempre puxando os pequenos detalhes diários que acontecem no momento de descansar a caneca de chá na mesa, de olhar para uma cortina de plástico e se inspirar, com o lindo detalhe de que, na mesma casa, se pode revelar o achado naquele instante sem precisar esperar o próximo ensaio. É como numa frase de Virginia Woolf de *Um teto todo seu*, "a arte, trabalho imaginativo que é, não cai como um seixo no chão, como talvez ocorra com a ciência; a arte é como uma teia de aranha, presa apenas

⁶¹Agência que promove a formação, divulgação, circulação da dança nacional e internacional. Disponível em: <https://southeastdance.org.uk/>. Acesso em: 10 dez, 2020

⁶²**GoPro** é uma empresa de câmeras digitais voltada para o público esportista e aventureiro de propriedade da empresa Woodman Labs com sede em San Mateo Califórnia. Possui características e qualidades de câmeras profissionais sendo versátil para ser utilizada em esportes variados como surf, paraquedismo, automobilismo, montanhismo, motocross. Disponível em: <https://gopro.com/en/us/>. Acesso em: 10 dez, 2020

levemente, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos".

Iniciamos o processo de criação com uma leitura coletiva de *Um Teto Todo Seu*. Esse livro teve enorme influência em minha vida como jovem artista, eu sempre quis criar uma obra de dança para ele. O ensaio é baseado em uma série de palestras ministradas em 1928, sob o título de *Mulheres e Ficção*, em que Virginia Woolf conclui que mulheres deveriam ser escritoras para atingir a mesma independência material que os homens. Uma parte importante do ensaio acontecia no Museu Britânico e suas adjacências, em *Bloomsbury*. A área é famosa ao círculo de intelectuais e artistas que viviam e se encontravam lá para discutir arte na primeira metade do século 20, incluindo Virginia Woolf, que morava nesse bairro. Fizemos uma turnê à tarde ao redor da área e decidimos que iríamos fazer o nosso vídeo lá. Em certo sentido, *Bloomsbury* tornou-se o vídeo. Sua arquitetura e praças são tão marcantes quanto o que foi capturado pela lente, pois nós imediatamente percebemos que tínhamos que combiná-lo com algo surreal. Nossa adaptação para o vídeo retrata um mundo imaginado de anglicismo, história da arte, feminismo e performance.

O roteiro foi criado a partir de cinco cenas que foram nomeadas em função de cada local: Cena 1, externa, na Igreja (uma igreja inglesa primitiva neogótica de Cristo Rei, em *Gordon Square*); Cena 2, externa e interna, no Museu (Museu Britânico, no centro de *Bloomsbury*, onde Virginia Woolf costumava trabalhar diariamente na sala da biblioteca); Cena 3, interna, no Hotel (*The Montague on The Gardens*, um hotel de luxo na *Gordon*, em frente ao Museu Britânico); Cena 4, esquina (*Gordon Square*, onde muitos membros do grupo de *Bloomsbury*, incluindo Virginia Woolf, ou viveram ou trabalharam); e Cena 5, no jardim (jardim central de *Gordon Square*, para o uso privado dos moradores ao redor da praça).

A filmagem aconteceu em maio, quando nos mudamos temporariamente para *Bloomsbury*, por cinco dias, período em que fizemos todas as gravações. Durante a edição, decidimos usar um narrador lendo trechos selecionados do ensaio de Virginia Woolf. Ele ajudou com a construção de uma narrativa e essa era a trilha sonora em composição com os sons da rua que foram registrados junto com a imagem.

Nós inserimos algumas declarações feministas (tropicalistas) no nosso vídeo: os pontos de vinil coloridos que eu prendia em cada local que filmamos, por exemplo. Eles

foram usados para demarcar um território feminino, como uma metáfora para a emergência das mulheres na esfera artística pública. A segunda foi o figurino, que era uma Carmen Miranda estilizada, nossa homenagem à cultura brasileira, à dança e às mulheres artistas do século 20 (afinal, ela era a mulher mais bem paga nos Estados Unidos da América na década de 1940). A última declaração tropicalista foi na Cena Hotel, eu estava lendo *Um teto todo seu* no quarto e nós adicionamos uma escultura de Gisel, que tem um sapo de ouro e eu o beijo enquanto Gisel cantarola *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso. A colaboração na co-criação determinava o alcance de um objetivo idêntico, pela partilha de conhecimentos, aprendizagem e construção de consenso. Como artista plástica, Gisel normalmente costumava trabalhar sozinha, confinada em seu estúdio, e dominada por um claro sentido de individualismo. Trabalhar nesse projeto a lembrou que a arte pode ser exercida por artistas individuais em colaboração. Reafirmou também a nossa afinidade. Trabalharmos juntas era suave, complementar e alegre. "Uma mulher deve ter dinheiro e um quarto próprio se ela quer ser um artista" Virginia Woolf, em *Um teto Todo Seu*. Tínhamos a câmera, durante todo o ensaio e a filmagem, e por isso, a edição ficou sendo o processo composicional; tínhamos os materiais de ensaio, da filmagem e os erros, e organizamos esse material de imagens inúmeras vezes, assim como os textos e, à medida em que íamos compondo textos e imagens, percebemos a necessidade de uma narração que trouxesse as reflexões de Virginia Woolf dentro do texto. Depois de ver o material, fomos mais uma vez na locação gravar mais material, nunca tinha feito isso, porque o dia de filmagem é quando se capta tudo. Pensando agora, depois do processo concluído, percebo que quando damos imagens às palavras, a sensação de tornar viva a voz da história escrita é pulsante como no trabalho que faço na coreografia para performance da dança e literatura, construímos imagens e damos voz aos poemas e textos. No caso de *Bloomsbury*, a narração com a voz de Susan Jones foi fundamental no casamento das imagens e texto; essas indagações que acontecem quando estamos andando na rua ou conversando foram perfeitas para dar o acabamento final.

A segunda cidade da programação da residência foi Lisboa, e aí encontrei outra parceira de trabalho na dança, Mariana Pimentel⁶³, que, naquele momento, concluía uma

⁶³Mariana Pimentel artista da dança, produtora e gestora cultural. Seus trabalhos autorais tratam das relações entre corpo, espaço, identidades e noções de coletividade e foram apresentados em Portugal, França, Suécia, Áustria, Itália e Brasil. Disponível em: <https://centrocoreografico.wordpress.com/2020/08/09/cultura-digital-e-os-desafios-da-programacao-em-danca-na-quarentena/>. Acesso em: 10 dez, 2020

estadia de 5 anos entre graduação e mestrado na área. Minha relação com Mariana começou junto com o grupo de dança Margaridas; ela participou de seu início, numa colaboração intensa, e saiu para estudar na Europa. Mesmo à distância, nós duas colaboramos quando estávamos juntas no Brasil, e mesmo por e-mail e conversas telefônicas. Foi uma rede que construímos ao longo de nossas carreiras de maneira instintiva e intuitiva.

Quando estávamos conversando sobre a videodança em Lisboa, a primeira na ordem da série *Pequenas Criaturas* (Figura 28), e ao mesmo tempo lendo *Sonhos de Einstein* (que serviu de inspiração), lancei a pergunta a Mariana: quais lugares em Lisboa te fisgaram pela primeira vez?

Assim, de súbito Mariana fez um mapeamento desses lugares, que ela denominou de: Limoeiro, Casas Abandonadas, Mirante e a praia de Cascais. Os quatro são no bairro de Alfama, e decidimos por essa locação para a videodança pois se casou muito bem com a inspiração do livro de Alan Lightman. A partir disso, visitas foram feitas, fotos e filmagens para aproveitarmos da melhor forma possível a luz belíssima de Alfama e sua rotina tão singular.

Nesse mundo sem causas, os cientistas estão perdidos. Suas predições se tornam pósdições. Suas equações se tornam justificativas, sua lógica, ilógica. Cientistas vão à loucura e murmuram como jogadores que não conseguem parar de apostar. Cientistas são bufões, não porque são racionais, mas porque o cosmos é irracional, mas porque eles são racionais. Quem pode dizer em um mundo sem causas? Neste mundo, os artistas fazem a festa. Imprevisibilidade é a alma de seus quadros, sua música, sua dança. Eles se deliciam com eventos não previstos, acontecimentos sem explicação retrospectiva. A maioria dessas criaturas aprendeu como viver no momento. (LIGHTMAN, 2014, p. 73)

Na criação em cinema, o roteiro é a peça fundamental, que deveria ser seguida com muito estudo e rigor, para ser perfeitamente realizada como se tinha planejado (segundo o roteiro); rigor é parte da linguagem pura de cinema. Usamos a forma tradicional apesar de, várias vezes, questões fechadas no roteiro terem sido resolvidas na hora aproveitando as situações. André Francioli⁶⁴, correalizador, foi flexível e sensível em captar o momento

⁶⁴André da Conceição Francioli: realizador, roteirista, montador, curador e programador de conteúdo. Sua atuação profissional abrange filmes experimentais, ficções, animações, vídeoarte, séries para a televisão e documentários autorais, muitos dos quais premiados. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/docente/andre-francioli/>. Acesso em: 10 dez, 2020

e aproveitar as chances na hora da filmagem.

Bem parecida com a metodologia das videodanças realizadas por mim e o grupo *Margaridas*, em *De água nem tão doce*, *Retina* e *Abs8-S3-x0*, a linha de criação para essa pequena criatura portuguesa foi trazer uma história inventada em um cenário real. Uma história real em ruínas e passado do bairro Alfama, em Lisboa, e uma história invisível, de objetos que não estavam ali, mas, quando postos e tocados, materializaram uma história. Fico pensando nessa função de tornar o invisível em visível, no diálogo do espaço vazio sem forma e nas milhares possibilidades de formas e movimento. A cada cenário escolhido em Alfama, apresentava uma forma de cruzamento de tempos e espaços que se fortalecia em suas ruínas, uma cidade dentro de outra cidade. Nessa criatura pequena, o que se apresentou foi uma história sobrepostas de camadas de tempo e espaço, e ainda aberta a mais uma, de quem assiste ao videodança. Nessa criatura, cumprimos todas as etapas de composição, as declarações dos artistas participantes podem ser lidas no anexo 1.

Já no Brasil, continuei as residências da bolsa FUNARTE para artes cênicas com a terceira videodança da série *Pequenas Criaturas*. O *Margaridas* se junta para mais uma pesquisa de criação com dois focos: primeiro, a leitura de *Soprinho – o segredo do Bosque Encantado*, de Fernanda Lopes de Almeida; e, segundo a resposta à pergunta: qual é a sua relação com o cerrado? (Figura 28) O cerrado que escolhemos foi no bairro de São Sebastião, no Distrito Federal, onde ficamos três dias em residência numa chácara. Antes de irmos a essa chácara, fizemos reuniões prévias em Brasília e um ensaio na Água Mineral, uma reserva de cerrado na cidade, onde ficamos o mais isolados possível dentro da vegetação, expondo sobre os dois focos propostos, que faziam-nos mergulhar em memórias da infância. Indagações como essas surgiam: “Vamos dançar como crianças ou não? Vamos ser infantis? Não!!! Vamos deixar a criança interna se divertir, nosso estado de relaxamento e diversão, e não aquela coisa horrorosa de adultos fazendo crianças, cruces!”. No primeiro ensaio, tínhamos gravadas as narrações sobre as perguntas acima, algumas filmagens e fotografias de improvisações a partir do texto base *Soprinho*.

Na residência, filmamos turnos de estruturas de improvisação que seguiam uma narrativa assim dia e noite, sobre criaturas pequenas e grandes, sobre magia e, no cerrado,

natureza. A produção do material foi extensa (daria para fazer uma videodança de 20 minutos tranquilamente), porque os ensaios ficaram também muito bons, e eu pude improvisar na captação das imagens com liberdade, dançando com a câmera. A edição foi dolorosa, sofrida e de decisões solitárias, já que assinei a criação pela primeira vez em videodanças. Eu estava à frente de todo aquele material, e como poderia organizá-lo? Foi um container de "perdas provisórias" (aprendi com Liana Gesteira) e ideias para próximas videodanças. Escolhi duas narrativas com uma transição: dia, tarde (transição) e noite. Escolhi a intenção de esperteza e recriação para o dia no cerrado, a água e a flor para a transição e, para a noite, a intenção da alegria na casa. No final, o retorno ao dia, a porta encantada junto com o poema final do livro *Soprinho*. O som foi o do ambiente e de trechos de três músicas, só para aumentar a dramaticidade da cena, mas o som original do cerrado foi o mais predominante. O processo de criação foi composto dessas etapas: 1) pesquisa, ensaio, narração, filmagem, estruturas de improvisação; 2) edição de som, imagem e texto; e 3) exibição.

Para realizar a última videodança da série *Pequenas Criaturas*, foi feita uma convocatória nacional com vinte e duas inscrições do Brasil, das quais nove criadores foram selecionados pela curadoria do CDPDan/CEN/UnB, mas duas não puderam vir há dois dias do início da residência em Brasília por motivos de agenda. Todos receberam hospedagem, alimentação e ajuda de custos de 500 reais. Eles eram: Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP); Marcelo Sena e Liana Gesteira (Recife/PE); Andréia Oliveira, Isa Sara Rêgo e Luna Dias (Salvador/BA); Camila Oliveira, Cleani Marques Calazans e Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF). Os sete que vieram passaram a semana realizando a quarta videodança da série *Pequenas Criaturas*, em regime de residência artística, para lançá-lo no último dia da programação, junto às outras três videodanças já realizadas no Curso de Extensão Dança para Tela na Universidade de Brasília, do qual falarei a seguir.

Aos participantes, foi enviado o seguinte e-mail:

Car@s, então queria nesses dias que precede que vcs pensassem e pesquisassem: textos, imagens, referências sobre esse tema.

Proposta 1: quem mora em Brasília.

Procurar um lugar ou localidade aqui que não faria turismo, não mostraria para um visitante, por que não é interessante, você não gosta, acha feio, tem vergonha de que exista...

Proposta 2: quem mora fora de Brasília

Pesquisar sobre a cidade e do mesmo jeito lugares que queira visitar mais pela curiosidade do que por beleza, agradabilidade, mas por

esquisitice, estranheza, feiúra.

Todos os vídeos do Pequenas Criaturas estão sendo realizados com equipamento diferente. e esse será com essa câmera que se adapta no corpo, <http://gopro.com/hd-hero-cameras>, dêem uma olhada. Não tenho a menor ideia como funciona, vamos descobrir juntos.

Mas mesmo assim tragam seus notebooks, câmeras (celular, ipad,) com programas de edição, tragam sua tecnologia pois vamos fazer tudo da criação à edição. (novembro, 2012 <http://residenciartestlv.blogspot.com/2011/12/residencia-artistica-10-criadores-na.html>)

Com esse tema, o trabalho em cooperação foi a característica principal na videodança 4 da série *Pequenas Criaturas*, trabalho de 16 olhos e mãos e 8 corpos e corpos-câmera. Pensando em antiturismo e na câmera *Go Pro*, dois temas desconhecidos para os oito, essa videodança teve a particularidade de possuir, em seu processo de criação, todas as etapas unidas, ou seja, realizadas simultaneamente (pesquisa, ensaio, narração, filmagem, estruturas de improvisação, edição de som, imagem e texto), deixando para o fim apenas a exibição.

A massa de composição era levada do universo de um criador para outro, mesmo aqueles que já trabalhavam juntos (tanto Olivia e Camila como Marcelo e Liana), que se abriram para suas assinaturas próprias ao mesmo tempo em que as incorporavam com as criações dos outros. Era uma distribuição farta de afetos, de vontades e de desapegos.

A locação escolhida foi o cemitério de Brasília (Figura 29), que se chama Campo da Esperança, o que consideramos bem antiturismo. Incrível é ir para um cemitério sem cumprir a função dele. Parece um pomar (característico de Brasília) repleto de mangueiras que são visitadas constantemente por catadores de manga. Estávamos vivenciando o cemitério como um jardim que íamos para nos divertir. Escolhemos os locais dentro do cemitério onde seriam as cenas e, em cada local desses, partindo da queda e da espiral como movimentos, compomos uma sequência que se estruturava a cada cena, à medida em que ensaiávamos e filmávamos.

A novidade nessa criação foi o uso da câmera *Go Pro* que possui uma lente olho de peixe⁶⁵. O fato dos criadores não verem o que se estava filmando, já que a câmera fica

⁶⁵Lente “olho de peixe” é uma supergrande angular. Isso quer dizer que seu ângulo pode variar entre 10 e 16mm. A distorção é sua principal característica, pois a imagem gerada mostra um campo de visão panorâmica de 180°. Disponível em: . <http://blog.nicepro.com.br/entenda-a-utilidade-da-lente-olho-de-peixe/> . Acesso em: 10 dez, 2020

grudada ao corpo, e o corpo é que faz o movimento da câmera, tornou-se o diferencial, tornou-se corpo-câmera.

As filmagens externas dependeram da chuva e do sol. Íamos revezando com a câmera em cada cena, quem filmava era o responsável pela cena. Mas houve vários momentos de aproveitamento que foram sendo construídos cada vez que a paisagem ia sendo desmistificada, sondável, possível de criar intimidade. Trabalhar com 7 criadores exige a formação de necessárias rodas de discussões para chegarmos a consensos. Passávamos o dia no cemitério nos divertindo, “turistando”. Tentou-se editar o material primeiramente com os sete criadores, mas depois a sua finalização foi destinada a Marcelo Sena, Gustavo Fataki e eu, pois já tínhamos experiência na edição de vídeos e um prazo muito curto para a finalização e a exibição. Ao final da semana, apresentamos o resultado numa programação de mostra de meus trabalhos no Beijódromo da UnB, junto com a série completa *Pequenas Criaturas*. Cada pequena criatura da série criou sua própria metodologia, seguiu a vida própria de sua natureza, seguiu seu fluxo de criação. Há possibilidades várias em processos de criação, composição e realização na videodança, como foi descrito a respeito de cada criatura.

Uma das atividades que seguiam em paralelo à residência artística de Campo da Esperança (a última videodança da série *Pequenas Criaturas*) era o curso de extensão *Dança para Tela*⁶⁶. Durante cinco noites da semana de criação da residência artística, houve um encontro de criadores, coreógrafos, filósofos, que se reuniram para pensar, criar e executar videodança. Na intenção de ampliar, fazer pontes, refletir e compartilhar é que *Dança para Tela*, o curso promoveu uma programação gratuita e aberta à comunidade acadêmica e ao público interessado. Para realizá-lo, reuniu-se um conjunto de artistas do Brasil e palestrantes de Brasília e da França e, partindo desse tripé (pensamento, criação e execução), parcerias, apoios e patrocínios foram construídos, como o do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do DF; as parcerias do Departamento de Filosofia (FIL) e Departamento de Artes Cênicas (CEN) da UnB; o apoio do Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúcia CEN/UnB (CDPDan); e a realização do grupo *Margaridas*, além do prestígio dos profissionais de dança do DF e do Brasil. A programação desse evento está descrita no Anexo 1.

⁶⁶ Teaser do evento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=faSObc6Sojg> . Acesso em: 10 dez, 2020

FIGURAS CAPÍTULO 2

Figura 25 - Videodança *De água nem tão doce*, 2006



Figura 26 - Videodança *Retina*, 2009

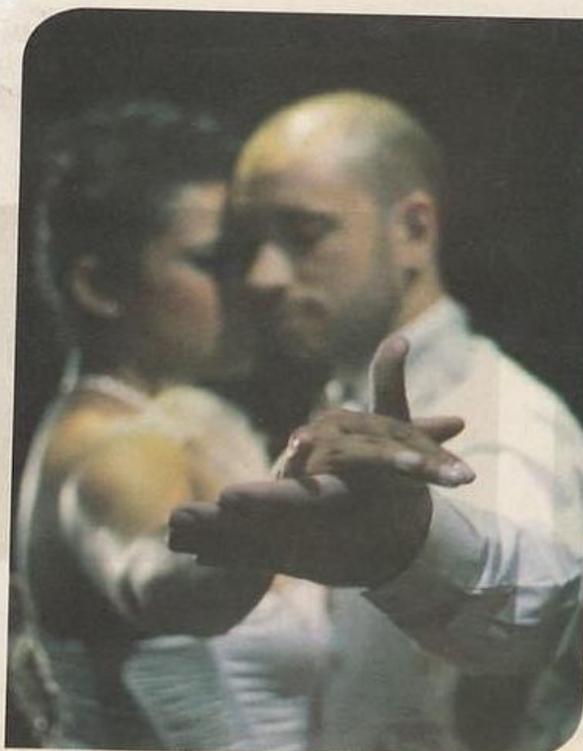


FOTO: GRAÇA BELLOMAN

Videodança é um espetáculo que retrata Brasília através da estética

EIXÃO

A SAÍDA DOS PRAZERES

Dança e vídeo são campos de informações onde o cruzamento leva a ambiente propício para criar uma linguagem híbrida: o videodança. E dentro desse universo rico de possibilidades, nasce o segundo trabalho da diretora, coreógrafa e bailarina do Margaridas Dança, Laura Virgínia: ABS8S3X0, eixo monumental dos prazeres – saída sorte. Um registro multilinguagem inovador do cotidiano, retratando Brasília por meio da estética da dança contemporânea, utilizando elementos do tango e o samba, que será lançado durante *avant première* que será realizada dia 1º de fevereiro, no Instituto dos Arquitetos do Brasil. Com base na frase

de Clarice Lispector – Brasília é o futuro que aconteceu no passado, o videodança retrata a contemporaneidade viva que habita a arquitetura urbana modernista da cidade. O que é viver hoje numa construção de um passado que na época era um ideal de futuro? O ponto de partida da criação é o endereço fictício Abs8 - S3 - x0, eixo monumental dos prazeres – saída sorte. Esse junção de códigos de endereços, tão comum apenas para quem vive em Brasília, é um localizador de encontros. A apresentação acontece no SCS Quadra 02 Bloco D, Edifício Oscar Niemeyer Sala 206, no dia 1º de fevereiro, às 20h, 20h30, 21h e 21h30. A entrada é franca.

Figura 27 - Videodança Abs8-S3-x0, 2011

ARTES CÊNICAS / Atorinos brasileiros se aventuram na arte da vidrodançã com oficinas e até debates filosóficos sobre o tema

Imagem em movimento

INTELECTUALIDADE
 O movimento não é apenas o físico, também há o da mente. É assim que se explica o sucesso de uma série de oficinas de teatro e dança em Brasília, que tem como foco a imagem em movimento. O projeto, que começou em julho, é organizado por uma equipe de artistas e intelectuais, com o objetivo de explorar as possibilidades da imagem em movimento. O projeto é organizado por uma equipe de artistas e intelectuais, com o objetivo de explorar as possibilidades da imagem em movimento.

TEATRO
 A arte do teatro é sempre um jogo de palavras. É assim que se explica o sucesso de uma série de oficinas de teatro e dança em Brasília, que tem como foco a imagem em movimento. O projeto é organizado por uma equipe de artistas e intelectuais, com o objetivo de explorar as possibilidades da imagem em movimento.

ARTISTAS
 Uma série de oficinas de teatro e dança em Brasília, que tem como foco a imagem em movimento. O projeto é organizado por uma equipe de artistas e intelectuais, com o objetivo de explorar as possibilidades da imagem em movimento.



Índiana na obra 'Vigília' de Dorothea, instalação exposta em um teatro de Brasília

QUÊ É ISSO?
 De acordo com o texto, a imagem em movimento é um conceito que envolve a dança, o teatro e a arte. O projeto é organizado por uma equipe de artistas e intelectuais, com o objetivo de explorar as possibilidades da imagem em movimento.

Figura 28 - Série Pequenas Criaturas, 2012



Figura 29 - Série Pequenas Criaturas, 2012



Figura 30 - Série *Pequenas Criaturas*, 2012



Figura 31 - Série *Pequenas Criaturas*, 2012

CAPÍTULO 3 - REMEMORAÇÃO

Em 2017, fui surpreendida com a notícia que o coreógrafo dinamarquês Mats Ek⁶⁷ não havia renovado os contratos de suas obras coreográficas com o Teatro Nacional da Dinamarca e com o *Opera* de Paris, pois naquele mesmo ano iria se aposentar. Ele divulgou que suas obras e registros não poderiam ser reproduzidos por nenhum dos dois teatros. Finalizou sua declaração à imprensa dizendo que suas obras, de um repertório de mais de 40 anos, deveriam permanecer nos corpos dos bailarinos que dançaram e na memória dos que assistiram. Como essa fala de Ek ecoa na minha realidade brasileira/brasiliense de coreógrafa desde 1991? Deve-se guardar ou não guardar as obras coreográficas? E se guardar, onde e por quê? E como um artista determina onde e como a memória de um bem cultural deve ser lembrada, ou mesmo esquecida? Quais as proximidades entre os trabalhos, o seu poder, e o seu esquecimento?

Quando comecei a dançar profissionalmente, em Brasília, havia poucos editais públicos vigentes, patrocínios e apoios privados eram raros. A produção dos espetáculos era feita com recursos dos artistas, focando no essencial – aluguel de teatro, técnicos de som e luz, figurinos, acessórios de cena e algum cenário (quando havia recurso), assim não havia um apego ou mesmo dinheiro para se fazer um registro profissional. No meu caso, da época de 1991 a 2004, existem poucos vestígios do que criei ou participei, já que o que importava era a apresentação. Treinamentos, ensaios, processos de pesquisa de movimentos eram realizados de oito meses a um ano, cinco horas por dia, de seis a três vezes por semana, em alguns casos até mais tempo para resultar em uma temporada de cinco sessões de um ou dois finais de semana. Aquela obra poderia ter um tempo maior de vida, caso se integrasse à programação de festivais, em Brasília ou fora dela, além de temporadas extras, se houvesse um edital de circulação local ou nacional, tudo feito de forma informal e descontinuada.

Esse é um modelo de produção de dança, criado nos meados dos anos 30 e 40, importado da Europa. Os russos, que, no início do século XXI, circularam e divulgaram o balé clássico pelo mundo, ao chegarem ao Brasil, contribuíram com o campo de conhecimento do ballet, que já havia se estabelecido aqui desde 1930 com a escola oficial de Maria Olenewa, que acabou por se instalar no Rio de Janeiro nos anos 30 e conseguiu

⁶⁷CAPELLE, Laura. *Why Mats Ek is retiring and takes his ballets with him*. 2016: Disponível em: <https://www.dancemagazine.com/10-minutes-with-mats-ek-2307013844.html> . Acesso em: 10 dez, 2020

criar uma escola de balé clássico sob sua direção no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como retratei no Capítulo 1 deste trabalho. O balé clássico é a dança mais divulgada, conhecida e comercializada no mundo, e formata os moldes de produção artística. A hierarquia é rígida, no topo da cadeia de produção está a Figura do coreógrafo e da direção artística, depois os primeiros bailarinos e seus substitutos, solistas e o corpo de baile. Por último, a equipe técnica de suporte: cenógrafos, figurinistas, diretor técnico e iluminador, treinadores físicos, fisioterapeutas, *maitres* de balé e ensaiadores. Toda essa equipe forma uma companhia e produz coreografias que podem ser comercializadas a outras companhias normalmente entre Europa, Rússia e Estados Unidos da América. Esse modelo de gestão de companhia de dança também é praticado no Brasil, nos teatros que possuem corpo estável de dança custeado pelo governo do estado, ou de forma mista, com patrocínios público e privado. De dez, quatro a cinco companhias de dança no Brasil seguem esse modelo europeu até hoje. Adorno e Benjamin (1975) previram essa situação ao ressaltarem que o balé tornar-se-ia somente outra parte da indústria cultural.

Trabalhando com esse modo de gestão, estão os grupos de dança contemporânea que seguem esse estilo de produção e um repertório que normalmente só é dançado pelos integrantes dos grupos no qual o espetáculo é comercializado como produto de dança contemporânea. Em sua maioria, as companhias e grupos de dança possuem um repertório autoral de seus coreógrafos ou coreógrafos convidados. A hierarquia segue como a clássica, no topo da cadeia de produção está o coreógrafo, que normalmente exerce a função de diretor e até de produtor, podendo também integrar o elenco do espetáculo. Em seguida, os bailarinos e ensaiadores, e então a equipe técnica⁶⁸, que participa da parte final da montagem e temporada.

Eu tive como escola que deveria fazer um espetáculo de grande porte mesmo que não tivesse recursos para isso. Em consequência, essa pretensão fazia parecer aos olhos dos bailarinos que as companhias eram, também, de grande porte, quando, na realidade, era justamente o contrário. Não existia continuidade nos aportes de recursos e era necessário sempre criar novas montagens para possuir recursos para continuar. Então, à medida em que os editais surgiam, normalmente a maioria era destinada à realização de

⁶⁸A equipe técnica se compõe de: Diretor Técnico, Iluminador, Cenógrafo, Figurinista, Assistente de Direção, Assistente de Cenografia, Assistente de Iluminação, Contrarregra, Assistente de Som, Produtor e Assistente de Produção. Essas funções podem ser exercidas separadamente ou uma mesma pessoa exerce de duas ou três funções quando o recurso financeiro é reduzido.

uma nova montagem, portanto, produzir o espetáculo era a única maneira de sobrevivência da companhia, deixando obsoleta a necessidade de pesquisa, aprimoramento, treino do corpo do bailarino. Pleitear e conseguir os recursos dos editais públicos era a maneira de continuar. Isso se problematiza com relação à memória, já que, quando a preocupação ainda está na sobrevivência da companhia, não se tem fôlego para pensar em registro ou mesmo conservação, pois a manutenção está ameaçada ou mesmo inexistente.

3.1 *Memento Mori*

“As notícias manuscritas têm mais fidelidade do que a letra prensada... depois a impressão se torna verdade e privilegiada...Inscrever é frágil, imaterial memória” (CHARTIER, 2006, p.79).

Qual seria uma das formas de inscrever Dança?

A videodança possui características de memória em sua própria estrutura, que contém, mesmo sendo ela já a obra, o registro da obra.

O escritor pode até controlar a forma, a melodia, o conteúdo, ter uma maneira de recitar, mas isso não garante a posteridade de como os seus poemas orais foram recebidos, memorizados e declamados por seus leitores. Num mundo oral, transcrever seria uma cópia, então quem pode garantir que seja original?

Lembrar-me de ti. / Sim, das tábuas de minha memória/ Apagarei toda reminiscência fútil e trivial. /Todos os ditados dos livros, todas as ideias, todas as impressões passadas/ Que a juventude e a observação nelas seja copiado, / E somente teu mandamento viverá, / No livro e no volume de meu cérebro, / Expurgado de todo assunto mais frívolo. (SHAKESPEARE *apud* CHARTIER, 2006 p.73)

Sobre a fragilidade da memória, como é frágil e apagável, são como as *tabuletas* de que fala Hamlet, onde se pode escrever, apagar e reescrever um texto. Fazendo uma correlação com a dança, como saber se o inscrito é verdadeiro ou já não é copiado ou mesmo falso?

Apesar da obra estar impressa, isso não significa que ela possa fugir da invenção ou que não se possa complementar o que falta. Apesar da obra estar impressa e fixa, o

texto está maleável e instável devido ao processo de publicação – erros são cometidos e decisões são feitas durante o processo. As edições são possibilidades de corrigir erros, e os erros são novas apresentações do texto original, versões da edição original.

No livro *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes, há uma mistura de vida pessoal, como se fosse um documentário falso. O que é a minha vida? E por que nos inquietamos que Quixote seja leitor de Quixote, o ficcional lendo o “verdadeiro”, ou vice-versa?

3.2 Memoração

O local da memória é central nas sociedades (CANDAU, 2005). Ela está nas narrativas da literatura, inserida na nossa linguagem, está no cotidiano e é essencial na vida privada, no ganho e acúmulo de conhecimento e na transmissão de cultura desde o neolítico – 10 mil anos a.C.

São material da memória as interações sociais e culturais. Os animais armazenam informações, o homo sapiens possui mais áreas de memória no cérebro do que um chimpanzé (29% do primeiro, comparado a 17% do segundo). Os animais não têm noção de passado ou futuro, só do presente. O ser humano é capaz de conservar com grande perfeição as recordações e as experiências acumuladas ao longo de toda uma vida, de alimentar o sentimento de continuidade do nascimento até a morte. É capaz de realizar “viagens mentais no tempo”, segundo Busky (caput: CANDAU 2005), que diz que cada um da espécie humana tem capacidades e inclinações, diferentemente dos outros seres vivos.

Em 1900, Théodule Ribot referiu-se à memória em seus aspectos biologizantes, dizendo que faz parte do corpo, e não da alma, e avançou nos estudos da amnésia, considerando-a uma patologia. Ainda no mesmo século, Hermam Ebbinghaus realizou uma experimentação que ligava a aprendizagem e a memória, mostrando a primeira curva do esquecimento na vida biológica do ser humano. Em, 1932, Frédéric Barillet observa a memória como um processo recriador, uma reconstrução de experiências passadas.

Nos anos 1960, todos os estudos se voltam para aos processos mentais cognitivos, e conseqüentemente às terapias comportamentais. A memória é de caráter reconstrutivo e subjetivo. Fundamenta-se em cinco conceitos: a aprendizagem, a memória propriamente

dita, a recordação (extrair, trazer à consciência) e o reconhecimento, que é identificar a recordação de uma informação. Endel Tulving (1995) amplia os estudos nos aspectos da memória e seus objetivos: registrar, conservar e recuperar. Segmenta-a em cinco funções: memória processual (automatismo), memória perceptiva (por meio da forma e estrutura), memória semântica (saber todos os fatos e acontecimentos adquiridos durante a vida), memória do trabalho (a curto e longo prazo, o armazenamento temporário de informações com vistas a realização de tarefas cognitivas) e a memória episódica (reconhecer os acontecimentos).

Saindo dos fundamentos fisiológicos, anatômicos, comportamentais, psicológicos e psicanalíticos que constituem o que é e onde está localizada a memória, passo aos fundamentos míticos e filosóficos. Candau faz um vasto apanhado de pensadores e traz *Mnemósine*, divindade mítica da memória na Grécia Antiga. De tradição oral, a mítica tem três vertentes: Homero e Hesíodo narram que a divindade guardiã do passado, *Mnemósine*, recita longas listas de chefes, nomes de navios e lugares, trazendo um grande repertório de conhecimentos; Píndaro, Ésquilo e Empédocles (a escola de Pitágoras) dizem que *Mnemósine* possui o poder das almas após a morte, e que traça o destino do ser humano. É uma época em que o mundo grego faz cessar o ciclo de gerações de heróis e passa para a humanidade, que é mortal. A função não é mais cosmológica, e sim escatológica, como uma potência ligada aos avatares das encarnações sucessivas dos humanos. Já na terceira vertente, ligada ao Platonismo e a Sócrates, a memória é o lugar do conhecimento. Nele, recordamos nosso conhecimento intrínseco que já está guardado na alma. Se lembrar é de extrema importância, esquecer é se furtar do saber.

Já na filosofia, as discussões em torno da memória são feitas por Bergson, Bachelard, Merleau Ponty e Sartre. A matéria da memória é seu estado virtual; você reconstitui a dinâmica do fato passado, e não sua duração. O presente traz qualquer acontecimento do passado ou do futuro como uma presença viva, da mesma maneira que um museu e seus objetos nos transportam a qualquer parte da linha do tempo da narrativa, tanto da história oficial ou não oficial, quanto da narrativa individual.

A capacidade da memória ocorre de maneira individual, mas Connerton (1999) levanta a tese de que sim, os grupos, as sociedades, também recordam. De que maneira se formaria essa memória dos grupos? Seria performativa, de conhecimento não-inscrito, não registrado, passado de geração a geração, de forma oral por meio da linguagem. A

memória é polissêmica, nela podemos acumular várias linguagens e isso capacita recordar com mais aporte. São acúmulos de narrativas que se transformam em uma cultura de transmissão da informação. Rituais e comemorações de datas de um calendário oficial se repetem, caracterizando uma continuidade de passado e presente, formando um corpo-memória. Essa informação, repetida no presente, tornando-se uma tradição, é escolhida de maneira arbitrária. Quem escolhe o que recordar detém o poder político e econômico.

O que pode ser ordinário a um grupo, dentro de outro grupo social é justamente o que o diferencia, e isso se torna base e afetividade, é o que faz o grupo perpetuar uma performatividade, diferentemente do que seria o que “todos” deveriam lembrar. A narrativa que se transmite resiste ao longo do tempo, pois é inerente a esse grupo contar sua história não-oficial. A memória coletiva contada, mostrada em imagens, ou mesmo encenada, mantém viva a experiência passada. A memória social delimita contornos do que as pessoas encerram em seus cérebros e corpos.

As nossas experiências do presente dependem, em grande medida, do conhecimento que temos do passado e as imagens desse passado servem, normalmente, para legitimar a ordem social presente. Isso depende da performance e de como foram transmitidos e conservados esses conhecimentos, passados por pessoas comuns que influenciaram a vida social em um tempo que não é linear, é mais cíclico. A reconstituição histórica não está, pois, dependente da memória social, o historiador necessita de fontes seguras escritas ou fontes não-escritas, materiais arqueológicos, pois, na memória histórica, não existe autonomia, toda informação é questionada. Os regimes totalitários quiseram despojar os cidadãos de sua memória. Na escrita histórica, a posição política acaba por afetar a escrita também do cânone literário e isso dá forma a uma cultura particular. A memória é usada como forma de poder.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional. (POLLACK, 1989, p.7)

Em um quadro social da memória, como descreve Connerton, ela se politiza em socioneurotransmissores que são mais convincentes quando se trata de uma hegemonia da memória social, já que eles comunicam nossas memórias individuais entre si. Bergson apresenta a protomemória, que seria o hábito incorporado, e mesmo Bordieau nos mostra

o *Habitus*, a presença do passado vivida pelo corpo. A metamemória seria a representação que cada indivíduo tem de sua memória constituindo uma identidade individual e coletiva.

“Ao lembrar de algo, alguém lembra de si” (RICCOUER, 2007). O passado reside na memória e há sempre um propósito do ser humano em reter os momentos vivenciados. Cada pessoa possui seu próprio museu particular com sua linha do tempo que traça a noção de continuidade através do tempo percorrido – o passado. A narrativa interna, segundo Riccouer, não obedece a uma continuidade, existem os esquecimentos, lapsos, vestígios de experiências, sensações, que compõem essa assimetria dos eventos e se contaminam quando se recorda o tempo passado no presente.

Quando somos afetados pela metáfora do livro X das *Confissões* de Santo Agostinho, os “vastos palácios da memória”, vemos que Riccouer nos atualiza sobre que nossas lembranças, que estão armazenadas e seccionadas de forma particular em um imenso lugar e num sentido em um espaço íntimo. Cada vez que uma lembrança é evocada, ela transita pelo tempo passado, presente e futuro simultaneamente. Nesse trânsito, a linguagem seria o que presentifica os tempos e os alinha. E essa busca de recordações vem casada com sensações, sentimentos e ações, mesmo que, no momento de fala não se esteja sentindo, agindo sobre ou mesmo pensando no que aconteceu na recordação em si.

Toda a explanação acima mostra várias áreas da memória como um fenômeno extremamente central, ordinário e orgânico no ser humano. Agora, exploro sobre como esse fenômeno individual e coletivo do recordar e esquecer se processa.

“A identidade pessoal é uma identidade temporal” (RICCOUER, 2007). O ser humano tem consciência de si e percebe a si mesmo tendo consciência, que percorre toda a sua biografia pessoal, nas ações, pensamentos, sentimentos, sensações e percepções. A consciência independe da materialidade e, por consequência, a memória não existiria, já que a vida é um *continuum*, mesmo no estado de vigília ou sono, independente do tempo ou espaço.

Será que o contínuo da vida seria a forma de salvaguardar o efêmero, que poderia ser, neste caso, a dança? A transmissão do conhecimento da dança acontece por meio da narrativa e dos corpos, mas como materializar a subjetividade? Como observa Taylor,

quando se compara o material, que é tangível, com imaterial que é intangível, no primeiro podemos circunscrever, registrar, documentar e guardar, e ainda, dar valor e status, categorizando-o como “obra Prima” (TAYLOR, 2008). Em contrapartida, no intangível, diversas questões são levantadas: o mestre transmite o ato performativo ao aprendiz, que está no tempo e no espaço, então o que se guarda? O mestre, o ato ou aprendiz? O mestre, pela garantia da transmissão do conhecimento. O ato, para reter a informação precisa dos gestos, a coreografia. O aprendiz por ser o corpo vivo que vai reter a informação ou, ainda mais, passar a informação, já que ela não é privativa e sim da humanidade. Um dos exemplos citados por Taylor é na Nova Zelândia, onde há um local denominado Marae que guarda os pertencentes dos Maori. Os Maraes são usados para reuniões, festas, funerais, sessões educativas e outros eventos importantes da tribo. O espaço, apesar de material, não está livre a alterações, conforme os próprios hábitos dos Maori se modificam, ou quando saem de suas tribos. Um Maori pode estar vivendo em qualquer parte do planeta e, ao mesmo tempo, conectado com o espaço virtual do Marae online. “A memória individual e social é também intimamente conectada a espaços específicos que estão sujeitos a mudanças em outros sentidos.” (TAYLOR, 2006).

Brea (2007) mostra que a cultura está mudando de uma cultura de arquivo para uma memória de interconexão de dados, já que esse movimento de distribuição da informação escoa em tempo real, ao vivo e acessível à reprodução em larga escala. Deve-se armazenar os dados, interconectá-los e dispersá-los, sem privilégios e sem privatização. “Es memoria como resonancia, eco y retorno, la permanência difusa en la que afirma inercia de mantenerse – todo lo que hay, todo aquello que existiendo afirma una voluntad de seguir haciéndolo...” (BREA, 2007, p. 89)⁶⁹. A memória é como fluxo, como rede, ao mesmo tempo diferença e projeção. A memória em rede se diferencia da recordação, porque é efêmera, é do momento presente da ação – ao mesmo que produz o que vem, o futuro. E na memória da rede, o pensamento é coletivo, amalgamado, em estado de incompletude, sua matéria é afetada por cada interconexão, cada novo elemento, que é adicionado, a memória despreocupada de reproduzir o valor dos seus antepassados,

⁶⁹ Tradução minha: “É a memória como ressonância, eco e retorno, a permanência difusa em que afirma a inércia para se manter - tudo o que existe, tudo o que existe afirma uma vontade de continuar a fazê-lo.”

a memória ROM⁷⁰. Na memória RAM⁷¹ há livre acesso ao conhecimento e a permanente distribuição dele, pois trata-se de uma memória articulada.

Hoje é peremptório que a memória vá além de imagens adesivadas em partes do nosso cérebro que são evocadas à medida da nossa necessidade, contudo, a memória é um labiríntico de ir e vir na linha do tempo. Destarte, a dança não obedece a uma linearidade, como uma trajetória em linha reta, organizada e lógica, como se fosse uma narrativa histórica, que atravessa séculos. Ela se define pelo tempo na qual certos acontecimentos ocorreram que a atravessaram, mudando de forma e tamanho. A dança marca o seu próprio tempo pelas obras coreográficas, e nelas as mudanças, transformações, alterações, cópias, plágios, citações que percorreram o ato criativo, já que a dança é uma arte que se apresenta num corpo presente-vivo e evoca, no presente do gesto dançado, a reconfiguração do passado e a perspectiva do futuro.

Praticamente todas as instituições, teatros e companhias de balé, desde o século XIX, utilizam uma base de passos codificados que foram se transformando, e que asseguraram a técnica clássica que temos até hoje. É como se houvesse um grande reservatório de passos que iam sendo acumulados, citados, conforme a hierarquia ou mesmo valor e usados pelos coreógrafos e bailarinos. Isso assegurou também que a memória das coreografias fosse mantida. De outro lado, a modernidade rompeu com tudo isso, querendo sair da tradição do balé com o “novo”, acabar com a transmissão dos passos por meio da tradição oral. A modernidade queria se desvencilhar da própria história e, diferentemente das outras artes, como as artes plásticas, que o tempo todo cita a si mesma, a dança moderna queria negar totalmente o seu passado. Já na dança contemporânea, nos separamos da história pregressa e, nesse momento, a dança existe para si mesma. Mas quem dança são pessoas com identidades, com personalidade e

⁷⁰ROM (Read Only Memory) – Memória Somente de Leitura) não são voláteis, mantendo os dados gravados após o desligamento do computador. Como o nome sugere, as primeiras ROM não permitiam a regravação de seu conteúdo. Disponível em:

http://webeduc.mec.gov.br/midiaseducacao/material/informatica/inf_basico/tutoriais/computador/memoria.htm Acesso em: 10 dez, 2020

⁷¹RAM (Memória de Acesso Randômico) é uma memória utilizada pelo processador como um meio rápido e temporário para a contenção de informações (dados e programas) durante a execução em um determinado momento. O acesso a memória RAM é mais rápido que aos dispositivos como HDs, CDs ou DVDs. Disponível em:

http://webeduc.mec.gov.br/midiaseducacao/material/informatica/inf_basico/tutoriais/computador/memoria.htm Acesso em: 10 dez, 2020

imagens internas. A memória das obras coreográficas é em parte transmitida corpo a corpo, pela narrativa oral, pela citação e cópia a outras obras. No início do século XX, segundo Rosemberg (ROSEMBERG, 2012), a dança e o cinema encontram-se nas imagens em movimento, a dança provocando as imagens e o cinema registrando o movimento. O cinema seria como o museu da dança, o local onde se pode guardar o movimento efêmero feito no passado e assisti-lo no presente, e a gestualidade pode ser mudada no futuro quando o gesto for executado mais uma vez.

O cinema, quando utilizado pelos artistas de dança, dá a permissão que a dança se liberte da narrativa oral, já que a cena fílmica transformou as formas de transmissão, a circulação dos gestos, as técnicas corporais, numa dança sem coreógrafo. Há repetição dos gestos, mimetismo copiado e recopiado e invenção pela apropriação.

Oferecem-nos uma figura coreográfica como nas *Ficções*, de Borges (BORGES, 1951), em que ele concluiu que “a concepção do plágio não existe: fica estabelecido que todas as obras são a obra de um único autor atemporal e anônimo”. Obras inspiradas em citações interligam vários contextos, literatura, dança, cinema, artes plásticas, e se finalizam na película fílmica. A arte da coreografia é observadora e ao mesmo tempo agente da transmissão dos gestos do passado o que, na ação fílmica, acontece numa velocidade muito aquém da encenação ao vivo, pois pode-se reproduzir a obra com aceleração e circulação semelhantes às das sinapses cerebrais.

No jogo de esquecer e lembrar que a história da dança experimenta e no qual tenta se libertar do juízo do modernismo, onde toda obra tem que ser original, ela finalmente poderia fazer parte da história da arte, como diria Duchamp “regressão liberando algo de não regressivo, a arte assim liberada de sua história”? Poderia, finalmente, o artista se desvencilhar do julgamento da citação, para se abrir a uma imaginação da história, com vestígios do que foi esquecido, do que foi copiado, do que é tradicional e do que é indigno? Como esquecer o próprio corpo que dança? A imagem em movimento muda a transmissibilidade através da experiência do corpo, mediada na oralidade, no gesto e no olho comum e não comum.

3.3 Videodança documental

O projeto *W3 sul hortas y pomares* faz o registro de si mesmo (memória), o registro do outro (memória coletiva) e o registro no tempo.

A terceira capital brasileira é nomeada por alguns críticos, principalmente nos anos 70 e 80, como exemplo mais completo do modernismo. O discurso modernista, em sentido histórico, está atrelado aos movimentos sociais humanistas e progressistas. Esse é o norte com o qual Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, arquiteto e urbanista, respectivamente, concebem o plano original de Brasília, o Plano Piloto, após ganharem o concurso para construção da cidade. As escalas escolhidas para o plano de arquitetura da cidade respeitam o convívio humano. O Brasil, como em outros países de terceiro mundo, carrega uma potência de transformação que vem modificando inexoravelmente as cidades. Ao contrário disso, naquilo que se escolhe e nos espaços antecipadamente determinados para abrigar o que se considera urbano, suas paisagens construídas atingem crescimentos incomuns. Passam por processos de transformação através de realizações, causas e efeitos evolutivos de uma nova nação com suas novas “ordens” (NIEMEYER, 1978), uma nação misturada, incomum, em face às heranças de civilizações europeias e indígenas, que a formam e fundem. As cidades não se desenvolvem sempre em megalópoles, embora muitas venham crescendo em avanços aparentemente descontrolados e ondas sucessivas, desde as origens coloniais. Vem tornando-se cada vez mais parecidas com a própria imagem contraditória do acúmulo e da miséria, sintetizada no caos do sistema em que estão mergulhadas, como na maioria dos países frágeis e dependentes. Paradoxalmente, no Brasil são aperfeiçoadas urbanizações por meio de processos construtivos projetados para lugares em natureza intocada, onde são edificadas cidades inteiras e mesmo capitais estaduais, como Belo Horizonte, Goiânia e Palmas. Dessas três, a última foi criada após Brasília, no século XX.

Brasília representa – em tese – a herança ética e síntese cultural da modernidade do País, como a de uma nação nova, com o inédito legado de povos antigos – constituindo um novo “meio da terra”, lugar mítico onde se fundem os povos. Um novo “mediterrâneo” – como o entendimento a ser desenvolvido com o recurso da analogia de maneira a refletir sobre as razões da precocidade e da maturidade arquitetural desenvolvida aqui, com seus nítidos traços diferenciadores.” (GRAEFF, 1979, p. 12).

Essa mestiçagem, essa mistura de saberes de diversas pessoas na construção da nova capital planejada, tanto trabalhadores como técnicos, é apresentada por Oscar Niemeyer, Quando visitou uma exposição de sua obra no Museu de Arte Decorativa, do Museu do *Louvre*, em Paris, fez questão de subir numa cadeira e escrever no topo de uma imagem da praça dos Três Poderes:

Não me importa dizerem que sou o arquiteto de Brasília se ao mesmo tempo disserem que Lúcio Costa é seu urbanista. A ele coube a tarefa principal: projetar a cidade, as ruas, as praças, os volumes e espaços livres. Não sou tampouco o construtor. Construíram-na o entusiasmo de Juscelino Kubitschek, a perseverança de Israel Pinheiro e milhares de operários que, anônimos, por ela se sacrificaram mais do que todos nós! (NIEMEYER, 1978, p.12)

Parceiro de Oscar Niemeyer na construção de Brasília, Lúcio Costa deu um passo significativo no desenvolvimento da arquitetura brasileira e abriu uma nova vereda para a concepção arquitetônica em todo o mundo. Eram pessoas com ideias diametralmente opostas: Niemeyer era um projetista na mão livre, de linhas sinuosas e curvas que desafiavam os cálculos de engenharia, enquanto Costa seguia à risca a disciplina das retas, dos planos e do funcionalismo ensinado por Le Corbusier.

O Plano Piloto foi pensado por Lúcio Costa em dois princípios básicos para a organização urbana. Primeiro, a setorização por atividades determinadas, como o Setor Hospitalar Norte (SHN), o Setor Bancário Sul (SBS), e o SOFN – Setor de Oficinas Norte (SOFN), por exemplo. Segundo uma técnica rodoviária que priorizava o cruzamento para que a cidade se mova em torno de duas grandes vias de circulação, o Eixo Monumental, de leste a oeste, e o Eixo Rodoviário-Residencial, de norte a sul. Uma dessas vias longitudinais será descrita aqui, sua origem e história: a W3 sul. A estrutura da cidade é baseada no sistema de orientação da Rosa dos Ventos, e a nomenclatura das avenidas faz uma relação com a posição dos pontos cardeais. A W3 sul refere-se à terceira via paralela à reta axial do lado oeste desta reta, na parte sul do projeto do plano da capital. N é a sigla para norte do Eixo Rodoviário-Residencial, S é sigla para sul, L para leste e W para oeste. Por quê “W” para o oeste, se, seguindo a lógica das iniciais dos pontos cardeais dos eixos, seria “O” para oeste? Lúcio Costa pensou que, se as siglas são o endereço e a orientação para o habitante ou visitante em Brasília, a letra O traria confusão com o numeral 0, as pessoas poderiam confundir *O1 S*, *O3 S*, por exemplo, então, para trazer facilidade a compreensão das coordenadas, trocou o O de oeste por W, lembrando que, na língua

inglesa, *west* é oeste. Mesmo considerando essa coincidência, essa não foi a lógica da construção da sigla, já que o W foi utilizado pensando na clareza do endereço.

No plano original de Brasília, a capital teria, em uma das vias de circulação, acesso a chácaras que serviriam de abastecimento ao Plano Piloto. Hortas, pomares, criações de animais estariam nessa via e abasteceriam o antigo Serviço de Abastecimento de Brasília (SAB). Os SAB eram supermercados públicos que estavam nas entrequadradas, local comercial entre as Superquadradas Residenciais, no eixo norte/sul. As entrequadradas servem aos moradores das quadras com serviços essenciais: farmácia, padaria, sapateiro, chaveiro e os SAB. Com o advento dos supermercados privados, os SAB foram perdendo sua utilidade e assiduidade dos moradores, até desaparecerem por completo nos anos 80.

A avenida W3 Sul foi planejada por Lúcio Costa para abrigar depósitos e o comércio atacadista, mas, já na sua implantação, a proposta primária foi desvirtuada, tornando-a, assim, uma avenida comercial varejista. Com o tempo, não diferente ao que ocorre com outras cidades, a apropriação territorial foi se modificando em função do crescente número de habitantes e de suas necessidades. A avenida W3 Sul tornou-se, então, um ponto de lazer, bem como de comércio e serviços.

Porém, o atual panorama da avenida W3 Sul mostra-se diferente da sua concepção inicial. Hoje, a sua estrutura física encontra-se em um estado de degradação. A falta de estacionamento, de segurança e a poluição visual de sua fachada convergem para a descaracterização do patrimônio ambiental urbano que, segundo Marcellino, 1983, “anula a gratificação pela contemplação dos espaços urbanos”, contribuindo, assim, para a desvalorização do espaço por parte dos seus moradores e usuários. Dentro desse contexto, surge uma série de inquietações e reflexões, tanto para o exercício de humanização entre moradores, usuários e do próprio espaço físico, como para o resgate do valor da W3 Sul.

De início, o Relatório do Plano Piloto referia-se à via W3 como uma área destinada ao abastecimento das residências, dispostas ao longo da faixa rodoviária. O nível de detalhamento do estudo de Lúcio Costa estende-se à organização da área, determinando onde instalaria as garagens, as oficinas, os depósitos do comércio, as floriculturas, as hortas, os pomares, os mercadinhos, as barbearias, enfim, todos os serviços prestados à comunidade.

Porém, em 1965, o próprio Lúcio Costa reconheceu que a proposta inicial não atendia à demanda populacional que Brasília enfrentava, e decidiu por construir, urgentemente, casas geminadas na faixa destinada à floricultura, horta e pomar, para os primeiros técnicos e suas famílias, que vieram em 1958. “Assim sendo, antes de proceder a um estudo do centro urbano propriamente dito, cabe observar grosso-modo o comportamento e a distribuição do comércio e das atividades ao longo dos primeiros 25 anos de Brasília” (COSTA, 2001).

Como a ocupação residencial começou no meio da Asa Sul (casas geminadas e primeiras Superquadras Residenciais) e prosseguiu por longo tempo descontínua, na primeira fase a W3 foi o centro da cidade pequena que Brasília ainda era... Com o adensamento da ocupação das Superquadras Residenciais da Asa Sul, os Comércios Locais se desenvolveram, tornando-se verdadeiros comércios de bairro, e, de certa forma drenaram a W3, que hoje tem características bem mais próximas ao previsto no plano (COSTA, 1985). Além disso, notou-se mudanças na proposta original quanto à posição das lojas. Elas “estariam voltadas para a W2, de frente para os Blocos Residenciais, enquanto a Via W3 seria apenas uma via de serviço, localizada entre essa área comercial e a parte destinada às hortas e pomares” (IAB, 2002). Entretanto, o que aconteceu foi o contrário, o comércio para o atendimento ao público voltou-se para a W3, enquanto que os depósitos e estoques de materiais voltaram-se para a W2. Isso ocorreu devido ao construtor do primeiro bloco comercial da W3, que colocou a frente para atendimento virada para a W3 ao invés da W2, e, como já estavam praticamente prontos e construídos, os demais blocos decidiram seguir essa linha, modificando o plano de Lúcio Costa.

Os carnavais, os restaurantes, bares e cursos preparatórios também contribuíram para aproximar a população local. É o que afirma Hely Walter Couto (*apud* AZEVEDO, 2002), proprietário da rede Pioneira da Borracha e prefeito da W3: “essa via já foi o melhor ponto comercial da cidade. O desfile do Carnaval era aqui, os melhores restaurantes eram aqui. Ela era o coração de Brasília”.

Atualmente, apesar dos problemas existentes, a W3 Sul continua proporcionando cultura aos brasilienses. Porém, as deficiências de alguns espaços fazem com que eles percam alguns potenciais de aproveitamento.

Isso demonstra como a avenida pode ser apropriada pela cultura, aproveitando-se do papel de Brasília no cenário cultural nacional. Na área musical, por exemplo, vêm surgindo artistas que contribuem com a construção da identidade e da memória da cidade e de seus habitantes, inclusive na W3 Sul, onde existem estúdios de ensaio e locais que dão oportunidade à apresentação dos artistas. Como descreve Manoel de Barros pontos de vista e prioridades em seu texto *Sobre Importâncias*, sublinho a importância e a deferência em testemunhar os eventos, a dança que percorre a W3 Sul.

Um fotógrafo-artista me disse outra vez: veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós. Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes. Que um osso é mais importante para o cachorro do que uma pedra de diamante. E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (Veja que só um dente de macaco!) Que uma boneca de trapos que abre e fecha os olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que o Empire State Building. Que o cu de uma formiga é mais importante para o poeta do que uma Usina Nuclear. Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o canto das águas e das rãs nas pedras é mais importante para os músicos do que os ruídos dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim de aceitar essas medidas. Porém não sei se isso é um defeito do olho ou da razão. Se é defeito da alma ou do corpo. Se fizerem algum exame mental em mim por tais julgamentos, vão encontrar que eu gosto mais de conversar sobre restos de comida com as moscas do que com homens doutos. (BARROS, 2010, p. 40)

Ao dar passos em direção ao objeto, a W3 Sul, criei a seguinte comparação: se toda a avenida é um planeta constituído de humanóides, comparativamente, um planeta de mesmo tamanho poderia ser um planeta de dança com menos habitantes. Pensando que um planeta se move, também se movem seus ambientes, como aconteceu com as academias, estúdios, grupos, companhias, professores, alunos, coreógrafos e artistas que se moveram ao longo dos anos numa parte desse planeta-avenida. Foram movimentos curtos, movimentos longos, pausas e retornos. Ao escolher falar de dança na W3 Sul, não optei por uma linha cronológica, legendas com referências, uma cronologia de fatos e acontecimentos, mas sim por vestígios, lembranças, inspirações, numa desordem ficcional para se contar na W3 Sul. O corpo arquiteta o registro, que é dançado, quando transforma os vídeos em evidências; a efemeridade e as emanações formam o registro e o mercado cria uma rede de arquivos permanentes de uma cidade-arquivo.

[...] quando indicamos que o comum é produzido pela transversalização realizada por práticas da participação, inclusão e tradução, afirmamos o paradoxo da inseparabilidade das ideias de comum e heterogeneidade. Somos levados, então, a ficar no limite instável entre o que comuna e o que difere; entre o que conecta os diferentes sujeitos e objetos implicados no processo de pesquisa e o que, nessa conexão, tensiona; entre o que regula o conhecimento e o que o mergulha na experiência. (KASTRUP e PASSOS, 2013, p. 76)

Assistir/participar em arte é uma ação provocativa que instiga uma mudança interna que se externaliza na maneira como percebemos e agimos no mundo, no contexto sociocultural. É a busca de fruir e ter prazer. É lançar-se no vazio da linguagem, de onde só é possível voltar modificado.

3.3.1 W3 SUL HORTAS Y POMARES⁷²

3.3.1.1 Cena 1: Contato Improvisação (CI), estúdios e pessoas do CI.

Essa cena abre com uma foto dos pioneiros e o criador do CI, e a seguir traz um grafite (Figura 31) do coreógrafo Giovane Aguiar desenhado pelo artista visual Ralph Gehre, como uma referência a quem desenvolveu a técnica do CI em Brasília. Esse grafite era a marca do estúdio que eles criaram em conjunto nos anos 90, o *Arte 506*. Ao mesmo tempo, ouve-se um áudio de Tica Lemos, a introdutora do contato improvisação no Brasil, contando sua história, como ele nasceu e se desenvolveu pelo mundo, no Brasil e em Brasília. Nessa cena, estão as primeiras pessoas (Figura 32) que praticaram e praticam CI, instrutores, a companhia *Margaridas* e o Coletivo Tectônica.

O local dessa cena é a quadra comercial da 506 sul, onde estava o estúdio de Ralph e Giovane. O grupo que se reúne na cena, improvisando um exercício denominado *Cardume* (utilizado nas aulas de CI), para simbolizar os cardumes de peixes, que se unem para se proteger dos predadores ou mesmo para migrar e podem ser permanentes ou temporários. Criei essa analogia entre o cardume e a história do CI junto ao que é contado por Tica no áudio, que envolve toda a cena.

O próximo estúdio, o *Usina*, dirigido somente por Giovane Aguiar, era na 504 Sul (Figura 33), perto do SESC 504, que é também palco de manifestações de dança em seu

⁷²Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YBrqxIPNfiY> Acesso em: 10 dez, 2020

teatro. O movimento do *Cardume* em *W3 SUL* sugere essa transferência quando os bailarinos passam a primeira cena caminhando da 506 Sul para a 504 Sul. Então, o cardume se divide e fica o Coletivo Tectônica (Figura 34)) para dançar à frente do antigo prédio da *Usina* (Figura 35), que atualmente é uma igreja. Na época do *Usina*, era um prédio com estúdios de dança nos três andares, e em um deles ficava o *Usina*, centro de pesquisa do movimento. Numa mesma cena, em que se transversalizam camadas de informação, subjetividades, encontros, esquecimentos e separações, pode-se, através da imagem, reunir uma forma de contar a história do CI (Figura 36) em Brasília.

A opção pelo método cartográfico, ao revelar sua proximidade com a geografia, ratifica sua pertinência para acompanhar a processualidade dos processos de subjetivação que ocorrem a partir de uma configuração de elementos, forças ou linhas que atuam simultaneamente configurações subjetivas não apenas resultas portam em si mesmas processualidades, guardando a potência do movimento. Ao mesmo tempo, a cartografia é um método transversal porque funciona na desestabilização daqueles eixos cartesianos (vertical/horizontal) onde as formas se apresentam previamente categorizadas. Assim, a operação de transversalização consiste na captação dos movimentos constituintes das formas e não do já constituído do/no produto. O método vai se fazendo no acompanhamento dos movimentos das subjetividades e dos territórios (KASTRUP e BARROS, 2013, p.270).

3.3.1.2 Cena 2: Cartografia de Locais de Afetos: teatros irmãos – bailarinas irmãs

A quadra 508 Sul (Figura 37) é uma convergência de afetos da história cultural de Brasília. Ali se encontra a quadra residencial modelo 308 Sul, com o teatro de bairro da Escola Parque 508 Sul, e o Espaço Cultural Renato Russo, antes Teatro Galpão (Figura 38) e, antes ainda, Galpão de Hortigranjeiros.

As duas bailarinas dessa cena, as irmãs Micheline e Monique Santiago (Figura 39), e dividiram a cena de dança integrando o grupo *Cio da Dança*, dirigido por Denise Zenícola durante 14 anos (80-90), apresentando-se tanto no Centro Cultural Renato Russo quanto no Teatro da Escola Parque.

A coreografia dançada é uma releitura de *O Muro* (Figura 40), de Denise Zenícola, que integrava o repertório do *Cio da Dança*, e uma foto antiga do grupo é mostrada no filmedança com as duas irmãs em cena. Para *W3 SUL*, eu traduzi a coreografia, feita para cena, para a câmera, utilizando recortes de edição e movimentos de câmera que suscitam

uma proximidade para sugerir uma reunião de lapsos de tempo e camadas de ocupação desse espaço (Figuras 41 e 42).

À medida em que a cena transcorre, são mostradas fotos antigas do Centro Cultural Renato Russo, Teatro Galpão à época, com uma função documentária. A trilha sonora utilizada é um conjunto de músicas curtas de Erik Satie, denominado *Sports*, que sugere uma dinâmica desses lapsos de tempo, por causa de sua pequeníssima duração.

[...] entender, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima - céus da transcendência -, nem embaixo - brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem (ROLNIK, 1989, p. 89).

3.3.1.3 Cena 3: Rosa Coimbra e seu Grupo Stillo

Essa cena foi criada a partir da conversa que tive com Rosa Coimbra (na íntegra no anexo 2) sobre a memória da dança de Brasília e sobre seu trabalho com o grupo *Stillo*. As memórias do grupo que Rosa (Figura 43) dirigiu por mais de 15 anos estão no seu acervo particular, no acervo de seus integrantes e na memória de quem assistiu às apresentações.

Nessa cena, reinvento dois espetáculos importantes ao grupo: *Joana D'Arc* (Figura 44) e *Bufões*. A locação foi no antigo estúdio de Rosa Coimbra, na 504 Sul, que também sediou carnavais, manifestações políticas e artísticas. Lá também aconteceu o assassinato do Índio Guadino. E o restaurante Kazebre, que, mesmo depois de fechado há dez anos, manteve seu letreiro de neon, como rastro de sua existência na avenida.

Essa cena se divide em duas partes bem distintas: primeiro, a recriação de *Joana D'Arc* com um casal de bailarinos (Figura 45) e Rosa Coimbra em cena trazendo alguns movimentos do espetáculo. Entrecortando a cena, o espetáculo *Bufões* está sendo executado pelo *Margaridas* (Figura 46), misturando-se a fotos antigas do grupo *Stillo*. A cena de *Bufões* termina com um trecho da videodança *Abs8-S3-x0, eixo monumental dos prazeres, saída sorte*, de *Margaridas*, e uma citação sobre a singularidade entre as duas cenas.

Na segunda parte dessa cena, Rosa assume um púlpito (Figuras 47 e 48) onde convida todos, inclusive uma plateia afetiva que integra amigos e participantes do grupo *Stillo*, para realizar uma coreografia em conjunto, simbolizando a época atual de Rosa, representante nacional das políticas públicas para dança do DF.

Essas três cenas são uma mostra da pesquisa-cartografia-memória-documento, videodança-filmedança, construindo essas inúmeras camadas de intervenção num plano de transversalidade que abre mais formas de se documentar e de se guardar a memória de dança.

FIGURAS CAPÍTULO 3

Figura 32 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 33 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 34 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 35 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 36 - *Usina*, 1998



Figura 37 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 38 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018

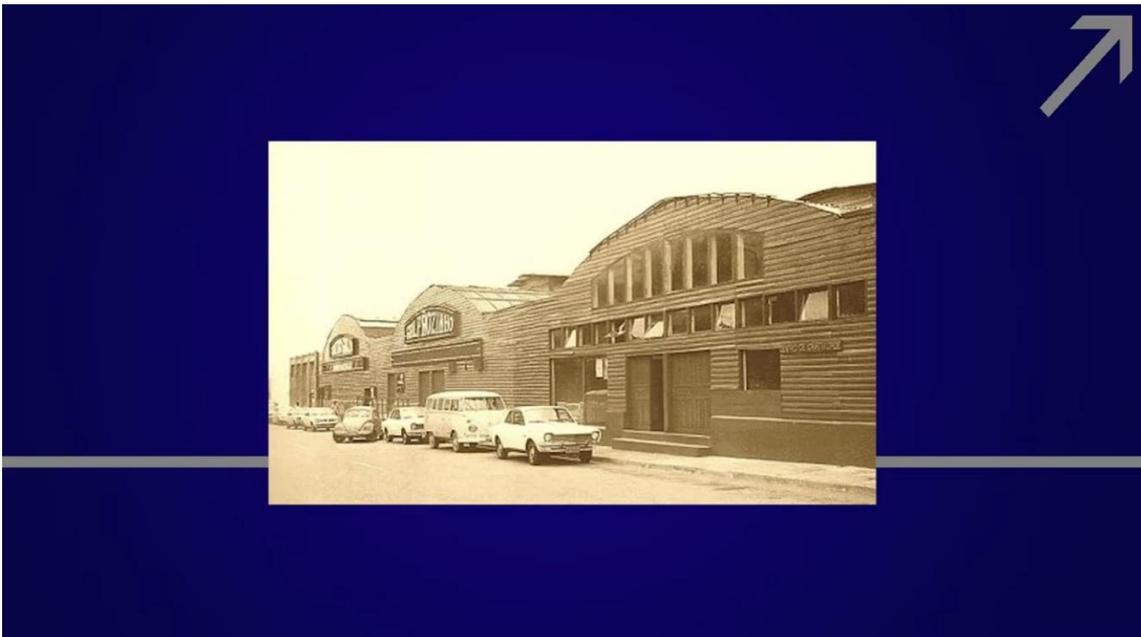


Figura 39 - Teatro Galpão, 1973



Figura 40 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018

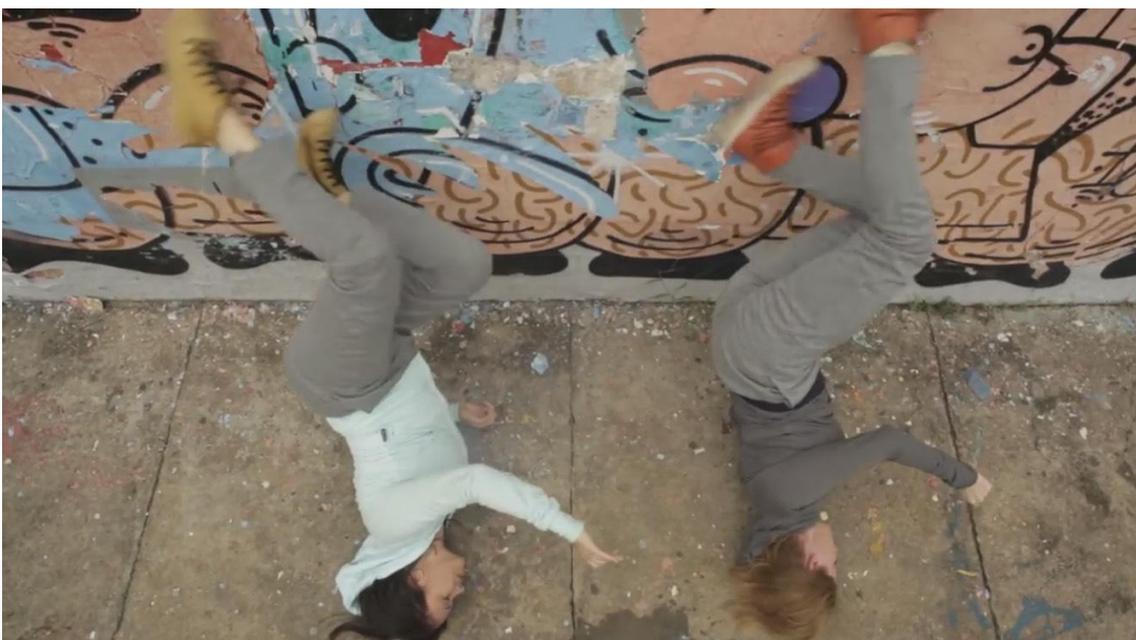


Figura 41 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 42 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 43 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 44 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 45 - Espetáculo *Joana D` Arc*, 1992



Figura 46 - Videodança documental W3 SUL hortas y pomares, 2018



Figura 47 - Videodança documental W3 SUL hortas y pomares, 2018



Figura 48 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018



Figura 49 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018

CAPÍTULO 4 - REDES⁷³

A Salamover, criada em 2004, localizava-se na asa norte, em uma comercial⁷⁴ que era chamada “Rua da Cultura”, porque ali se estabeleceram quatro livrarias, um sebo de livros com bistrô e espaço para apresentações artísticas e educativas, uma escola de filosofia, e uma locadora de vídeos que continha em seu acervo filmes de arte. Esse contingente artístico se articulou para programar eventos em conjunto com o objetivo de publicizar e difundir a arte dos artistas locais. Nessa vereda, criei eventos, como já mencionei, na Salamover, experimentando, na gestão de um espaço, transformá-lo também em veículo de comunicação com a cidade e com seus artistas.

4.1 Solos na Sala

Relembrando que, no final século XIX e início do século XX, há uma modernização social (especialmente na Europa e nos Estados Unidos) no âmbito da política, do pensamento, das democracias de um lado, e autoritarismos de outro. E na dança que há uma expressividade autoral que representa o indivíduo em suas ações-pensamentos coletivas. Pode-se destacar três solistas nessa fase: Isadora Duncan⁷⁵, Loie Fuller e Mary Wigman⁷⁶ (ROPA, 2009). Essas artistas propuseram um modo de criar e teorizar sobre a dança a partir das suas vivências, autogerindo suas carreiras e contribuindo tanto tecnicamente na iluminação teatral, no caso de Fuller, quanto na pedagogia, no caso de Wigman, com sua Dresden Center School, ambiente no qual propõe desvincular a música da dança, podendo a expressão ser também grotesca. São personalidades únicas que propõem um laboratório experimental no qual os indivíduos e

⁷³A programação de todas as edições da Mostra Cultdance está disponível em:

www.cultdancebsb.wordpress.com Acesso em: 10 dez, 2020

⁷⁴Brasília, o bairro Plano Piloto, é dividido em duas asas (norte e sul), em quadras residências que são cortadas por comércios locais estabelecimentos de primeira necessidade como padarias, farmácias, pequenos mercados, boutiques e cafés

⁷⁵Isadora Duncan, estadunidense (1827-1927) Precursora da dança moderna, iniciou na técnica clássica aos 4 anos, questionando a disciplina rígida, mas foi só a partir de 1900 que iniciou seus solos improvisados inspirada nas Figuras de dançarinas nos vasos gregos, numa dança com movimentos livres, sem adornos, espartilhos, sapatilhas ou meias. Disponível em:

<https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2020/05/isadora-duncan-arte-maior-que-vida> Acesso em: 10 dez, 2020

⁷⁶Mary Wigman, alemã (1886-1973) Iniciou seus estudos de corpo na Escola Rítmica de Dalcroze em 1913, já formada foi discípula e colaboradora de Laban. Criticava os movimentos padronizados do Ballet Clássico. Considerava que o mais importante na Dança são os sentimentos e sua expressão (*Ausdresck Tanz*) “Dança da Expressão”. Disponível em

<http://portalabrace.org/viii-congresso/resumos/pesquisadanca/GUIMARAES%20Maria%20Claudia%20Alves.pdf> Acesso em: 10 dez, 2020

suas particularidades podem escolher, elaborar e produzir novas expressões numa sociedade pós-guerra. A partir desse momento, a dança solo nasce na modernidade e permanece nos próximos séculos assentada na pesquisa e no modo de criticar e refletir sobre o mundo (FAZENDA, 2016).

Mariana Pimentel, artista que participou da primeira edição de Solos na Sala da Mostra Cultdance, em notas de ensaio, faz considerações sobre a dança solo: “Na medida que eu posso, quero sempre lembrar que a mostra *Cultdance* foi minha primeira investida na criação autoral. Fui provocada por Laura Virgínia a propor um solo para a mostra.” A proliferação da dança solo tem como principal motivo a falta de tempo e dinheiro dos artistas para produzir, então, às vezes é uma opção operar sozinhos. Outro motivo do crescimento dos cursos de dança nas universidades brasileiras é que incentivam o artista estudante a encontrar espaço para saber e contar as suas próprias histórias, com uma proposta de autonomia (característica do artista contemporâneo), mesmo que não esteja ligado a uma companhia, ou lhe dá a oportunidade de ser convidado para audições, como diz Mariana Pimentel.

4.2 Duos na Sala

Logo após a primeira edição de *Solos na Sala*, ofereci a possibilidade de apresentações de duetos na mostra *Cultdance*. A dança de par na contemporaneidade se descaracterizou da tradição do ballet clássico, das coreografias românticas de pas de deux⁷⁷. Dançar duos expressa as relações na forma de conflitos, tensões, assimetrias, desajuste. Como diz Steve Paxton (PAXTON, 1991) sobre sua técnica, dançada a partir do contato entre dois dançarinos, no suporte contínuo dos dançarinos, pode-se observar as leis da física como gravidade, inércia e atrito, experimentando a mudança da realidade física e corporal através da improvisação.

Os grupos de dança na contemporaneidade se constituem, em formação, em duplas ou trios, além da equipe técnica, devido ao orçamento reduzido para sua própria manutenção. A conservação de grupos e companhias se dá de forma privada e às vezes com aporte público. Na dança, em comparação com o teatro, a continuidade dos grupos é maior, em razão da manutenção por meio de aulas e apresentações mais contínuas. Outra

⁷⁷“pas de deux”, expressão de origem francesa utilizada na ballet para denominar um dueto coreográfico, geralmente realizado por um casal de bailarinos mulher e homem. (NOVO DICIONÁRIO DE BALLET, 2000).

maneira de formação de trabalhos é por meio de coletivos, que possuem características de simetria nas relações, divisão de tarefas de produção e artísticas e processos de horizontalização nos processos criativos. Essas conceituações são móveis à medida do tempo, os grupos e companhias tem seu começo, meio e fim e a percepção do fim é importante para que as pessoas que estavam no grupo possam se mover para outras instâncias de criação. No mesmo caso, os coletivos que, mesmo trabalhando de “igual para igual”, acabam possibilitando que surjam imposição de ideias e posturas hierárquicas. Ênfase que a continuidade é um fator particular da constituição de cada grupo e não em um denominador comum.

Solos na Sala e Duos na Sala foram as mostras que constituíram o *Cultdance* no seu princípio e ocuparam o espaço interno e externo da Salamover. Os artistas deslocaram suas obras a esse espaço, apesar de não terem sido primeiramente projetadas para serem apresentadas nele. Contudo, ao aceitarem a provocação de se deslocarem, movimentaram seu estado de presença na entrega a um lugar não formal em que não se controla como se é visto, ouvido e sentido. Ao mesmo tempo, o público é deslocado para esse espaço não-convencional para compartilhar, junto com o artista, esse momento efêmero. “(...) Fazem de nós não mais espectadores, mas parceiros. Precisamos construir juntos a legenda do que se passa. A obra me pergunta e cabe a mim levantar hipóteses sobre ela” (GREINER, 2020). A dança depende do tempo que se desnova e se amarra as potências de um corpo virtual, que o alcança e o relança para o devir do corte, das ambiguidades. Gesto é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada. (LANGER, 2011). A virtualidade do gesto, abstração organizada e desorganizada na mente do criador, é materializada no gesto de dança. Em meus processos de criação, as imagens poéticas evocadas pela literatura se encontram com o gesto espontâneo virtual que se materializa na organização da coreografia a ser aí – *Dasein*⁷⁸.

Nesse encontro virtual de imagens poéticas, é que comecei a criar obras também para o vídeo – a videodança. Isso aconteceu em 2005, e uma série de videodanças (já descritas anteriormente) me levou a criar, em 2011, um evento chamado *Dança para Tela* (Figura 49), que contou com mostra, residência artística, criação, palestras, curso de

⁷⁸*Dasein* é descrito em sua cotidianidade como ser-no-mundo que existe já sempre se projetando em possibilidades de ser, as quais são constituintes do seu próprio ser, segundo Heidegger em *Ser e Tempo*. Disponível em:

http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S179447242014000100008&script=sci_abstract&tlng=pt

Acesso em: 10 dez, 2020

extensão em videodança com parceria dos departamentos de Filosofia e Artes da Universidade de Brasília e foi detentor do Prêmio FUNARTE Residência em Artes Cênicas 2010⁷⁹. A possibilidade do encontro com criadores de videodança, no mergulho de uma residência, potencializa modos de criação em tempos curtos e imersos. Estar com outros criadores fazendo um trabalho coletivo potencializa também o trabalho particular, é uma retroalimentação. Já desde esse momento, algo que me interessava na videodança era que o produto da criação é materializado nos dados digitais de um vídeo, o vídeo é a materialização da obra, diferente da coreografia que acontece no breve trânsito de uma apresentação de dança. O desdobramento desse evento resultou em sua incorporação na mostra *Cultdance* em 2014; antes disso, a exibição de videodanças foi itinerante em Campo Grande/MS, Goiânia/GO, Pirenópolis/GO e Recife/PE (Figuras 50, 51 e 52), locais nos quais também exibimos espetáculos junto às mostras.

É grande a expansão que a videodança pode atingir em termos de exibição, já que seu trâmite é mais fácil do que as temporadas de espetáculos, nas quais é necessário produção, ensaios, pautas e editais, haja vista a quantidade sempre crescente de festivais e mostras que são anunciados em sites especializados em reunir as convocatórias para participação. Em Brasília, as mostras e festivais que possuem na sua programação videodança são descontínuas ou mesmo pontuais. Vale destacar as iniciativas do festival *Marco Zero*⁸⁰, idealizado por Marcelle Lago; o *Festival Dança em Foco*⁸¹ (o festival mais antigo e contínuo com mais de 3 mil trabalhos exibidos, começou no Rio de Janeiro, teve período em Fortaleza e, a partir de 2018, assumiu formato online e exhibe tudo relacionado ao vídeo e dança: documentários, registros e videodança, oferecendo formação em oficinas); e o festival da *Novadança*⁸², que possui duas atividades em sua programação: exibição de vídeos de dança (moderna, contemporânea, nova dança e videodança) e Mostra Internacional de filmes *Dançando para a Câmera* (mostra específica de

⁷⁹O registro desse evento disponível em: <http://residenciarteslv.blogspot.com/> Acesso em: 10 dez, 2020

⁸⁰Festival Marco Zero: A primeira edição foi em 2006 que é um Festival de Dança em paisagens urbanas. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/04/26/interna_diversao_arte,591150/danca-paisagem-urbana-conheca-o-festival-marcozero-que-comeca-hoje.shtml Acesso em: 10 dez, 2020

⁸¹Festival Dança e Foco festival internacional de vídeo e dança nasce em 2003 e acompanha a ascensão e expansão na videodança no Brasil. Disponível em: <http://dancaemfoco.com.br/projeto/> Acesso em: 10 dez, 2020

⁸²Festival da Internacional da Novadança é o mais antigo na capital dessa estética começou em 1996. Disponível em: http://wikidanca.net/wiki/index.php/Festival_Internacional_da_Novadan%C3%A7a e <https://usinaweb.wixsite.com/festivalnovadanca/edi%C3%A7%C3%B5es> Acesso em: 10 dez, 2020

videodanças nacionais e estrangeiros).

4.3 Digressão deCurators

Em 2014, a mostra *Cultdance* aconteceu em abril, numa edição de *Solos na Sala* (Figura 53), em uma casa chamada República Burguesa no Lago Sul em Brasília; e em agosto, com a mostra em seus três formatos *Solos na Sala*, *Duos na Sala* e *Dança para Tela*, na galeria deCurators⁸³, sob direção de Gisel Carriconde Azevedo, artista com quem já havia feito co-criações. deCurators inaugurou em março de 2014 com a exposição *Eróticas*⁸⁴, teve três temporadas. Gisel me convidou para a terceira parte da exposição, a saber, a concepção de coreografias para as obras expostas. Como forma de potencializar o processo de criação dessas coreografias, decidi organizar uma série de micro residências com cada artista participante. A micro residência consistia em passar um dia, praticamente, dentro da galeria, apreciando a obra, conversando sobre o processo criativo, como foi feita a curadoria e as escolhas para expor. Para chegar ao formato da performance, fui fazendo estruturas e roteiros para apresentação dialogando com cada artista. A primeira residência foi com Hilan Bensusan, que participa com o vídeo *Conto Biopornô*. Como ele estava residindo no México, nossos encontros foram remotos. Hilan conta que o vídeo está relacionado a seu interesse na ideia de amor/sexo estendidos à categoria de “não humanos”, e me mostrou vários outros trabalhos explorando essa mesma temática, destacando as video-entrevistas realizadas com sua personagem Rellena de Jalapeño e a palestra/performance “A etiologia do delírio pansexual”⁸⁵. Foi essa performance, onde Hilan aparece com sua fantástica roupa de frutas e verduras, que inspirou o vídeo *Comedores de Colares*, realizado remotamente, e o seu resultado foi uma das petit-coreografias da mostra *Eróticas*.

A segunda micro residência foi feita com Carla Barreto, seu trabalho era uma fotografia exposta no espaço da vitrine, único espaço, na deCurators, que dialoga com área externa da galeria. Foram feitas projeções de fotos de outros trabalhos de Carla da mesma exposição que essa fotografia fazia parte. A partir dessas projeções, criei uma

⁸³Criada pela artista Gisel Carriconde Azevedo 2014 é uma galeria para exercícios de curadoria, formação de público e arte contemporânea. É uma extensão do seu ateliê privado, a galeria é um ateliê coletivo. Disponível em: <https://decurators.org> Acesso em: 10 dez, 2020

⁸⁴Registro sobre a exposição ERÓTICAS. Disponível em: <https://decurators.org/portfolio/eroticas/> Acesso em: 10 dez, 2020

⁸⁵Disponível em: <https://youtu.be/FbxPwjYoeVk> Acesso em: 10 dez, 2020

coreografia que ligava a imagem e diferentes suportes: fotografia, imagem projetada e coreografia. Foram camadas sobre camadas e suportes se dialogando, um desdobrar-se da obra.

Waleska Reuter exibiu uma calcinha de couro no interior da deCurators, feita muitos anos depois das peças anteriormente expostas, com o objetivo de trazer uma experiência atualizada da percepção do antigo trabalho. O esforço resultou num objeto feito em couro de vaca, bem maior do que os anteriores, porém mais simplificado, com apenas um detalhe: uma grande quantidade de pelos lisos e longos que saíam da parte inferior, dando a impressão de um rabo de cavalo. O detalhe trouxe um certo incômodo ao espectador, devido ao tom agressivo e selvagem provocado pelo volume dos cabelos. Observa-se a mudança em termos de dimensão da peça, que acabou se tornando semelhante ao corpo feminino, e ao mesmo tempo muito próxima do formato do corpo de uma vaca. As subjetividades reveladas pelo objeto de Waleska foram direções para os gestos construídos para a terceira coreografia.

A quarta obra foi com Gisel Carriconde Azevedo, que expõe uma pintura intitulada *Self Portrait*. Na micro residência com Gisel, fomos recortando pequenos fragmentos de textos, de músicas, de anotações, feitas na época em que ela construiu essa obra, e vinculando-os à construção da coreografia, que possuía uma estrutura com múltiplas possibilidades de variações de tempo. Criei uma instalação dentro dos cobogós como um desdobramento da obra, relacionando-me com o espaço da galeria e a obra *Self-Portrait*.

Cada artista trouxe a memória de sua criação ao recontar os processos criativos e o processo de integrar a exposição *Eróticas*, passado e presente se atualizaram e se cruzaram para inspirar os gestos da coreografia que se apresentou. As “5 petit-coreografias” foram um desdobramento da apreciação das obras de cada um dos quatro artistas e mais uma coreografia criada a partir da inspiração que tive em estar em contato com o criador e a criatura no espaço da deCurators. O roteiro de apresentação foi elaborado para deixar o espectador como um visitante, era uma visita guiada mediada pela linguagem da dança. O exercício de 5 petit-coreografias foi experimentar como uma mesma obra pode obter camadas e camadas de ressignificação e formatos de exposição.

4.4 *Cultdance* ocupa deCurators

Em agosto de 2014, foi a primeira vez que *Cultdance* se realizou em seus três formatos (solos, duos e videodança) na galeria deCurators, por toda sua extensão, a saber, vitrine, área interna e externa. O exercício de curadoria proposto era cruzar os corpos em movimento, tanto dos artistas visuais quanto de dança, no mesmo espaço, e para isso houve uma convocatória pública, aberta a brasileiros e estrangeiros. Vinte seis artistas participaram, incluindo coletivos, criando um intenso espaço de diálogo sobre criação, exposição e difusão. Outro exercício de curadoria que integrou a programação desta edição foi a exposição de fotografias.

4.4.1 Ensaios para performance e dança

A fotografia não se abstrai somente da realidade, mas também é uma abstração de técnicas científicas que já se distanciaram da realidade. Aparentemente a fotografia parece ser tão próxima da realidade, porém concatena textos químicos, textos da ótica, textos das estruturas industriais que permitem a fabricação das câmeras, tudo isso não pode ser dispensado quando olhamos uma fotografia. Assim, percebe-se como a fotografia influencia o comportamento da arte na sociedade, ela se liberta da escassez na cultura de mercado de direitos autorais, e cada vez mais na era digital, abre-se para uma cultura da equipagem, segundo Brea (2007), em alguns contextos, diferente da imagem tradicional. Que imagem é essa? Ela é de ordem relacional, distribuída e conectada? Ela substitui uma economia de troca comercial e vai para uma economia de troca-troca, de rede, trabalha com a conexão ativa de conteúdos que você recebe e que podem ser relidos, em uma velocidade muito rápida e um contexto de ressignificação, apropriação e autoria difusas. Essas são características importantes dessa imagem em questão.

Ao observar os registros de fotos de minhas obras, percebo o congelamento do instante coreográfico e que ali houve um olhar poético do artista que registrou aquele momento, ele se inspira no que vê e virtualmente se entrega a um processo criativo instantâneo, do olhar que já passou por vários outros processos criativos. No momento em que vê a obra do outro artista pelos seus olhos poéticos, registra a poesia do instante com sua câmera acrescentando camadas de significação àquele instante em que a obra coreográfica está acontecendo e uma criação de fotografia também, pelo ponto de vista do fotógrafo.

Lis Mariana Oliveira⁸⁶ registrou poeticamente as 5 *petit-coreografias* da exposição *Eróticas* e três solos da edição de março de 2014 do *Cultdance*. Algumas dessas fotografias foram selecionadas para a exposição *Ensaaios para performance e dança*⁸⁷, na edição de *Cultdance* ocupa deCurators. Ali estavam não registros das obras, mas o seu desdobramento poético que foi inspirado nas performances efêmeras. Memória poética da efemeridade da imagem. Algo que me interessa na criação é a transformação da minha obra, que se abre para uma economia, uma cultura de desdobramento, de verter-se em outra obra e seguir.

4.4.2 Cultdance se abre para a rede e para o mundo

E na linha do tempo de *Cultdance*, os formatos solos, duos e videodança seguiram em 2015⁸⁸ (Figuras 54, 55, 56 e 57) e 2017 (Figuras 58, 59, 60 e 61). Já em 2018 (Figura 62), a edição foi contemplada pela primeira vez com um recurso financeiro público que possibilitou ampliar a programação com residência artística em videodança e o pagamento aos artistas pela exibição dos videodanças selecionados. O festival apresentou uma vasta programação que incluía cidades administrativas do DF, como Candangolândia, que foi sede da residência artística, Ceilândia, Guará e Samambaia. Participaram artistas dos estados PR, RS, RN, RJ, SP, PI, PE, MG, BA, GO e DF, e países como Bélgica, Espanha, Argentina e Venezuela (Figura 63).

Os artistas que se apresentaram em *Solos na Sala* (Figuras 64 e 65), *Duos na Sala* (Figuras 66 e 67) e na residência para criação de videodança ficaram em residência pelo período da mostra em Brasília, pois a imersão pode tecer relações de intimidade, pela troca de viveres e saberes, e essa experiência afeta a criação de cada artista. Um dos temas da troca de saberes foi sobre a difusão dos seus trabalhos; no caso dos artistas do Rio Grande do Norte, disseram que lá existe uma divisão sobre o que é dança e o que não é dança. Dança seriam as estéticas ligadas à técnica cujo o trabalho resultaria numa

⁸⁶Artista visual, vive e trabalha em Brasília. Desenvolve um trabalho que permeia o campo da fotografia, da performance, da instalação e do encontro com objetos. Disponível em: <https://lismarinaoliveira.com.br/Sobre> Acesso em: 10 dez, 2020

⁸⁷Registros da exposição. Disponível em: <https://lismarinaoliveira.com.br/Ensaios-para-performance-e-danca> Acesso em: 10 dez, 2020

⁸⁸Realizou-se no Espaço Marquise do Complexo Cultural FUNARTE em Brasília/ DF com os três formatos Solos na Sala, Duos na Sala e Dança pra Tela (integrou na programação a Mostra Pixel Poro videodanças de estudantes da graduação de dança do Instituto Federal Brasília curadoria de Larissa Ferreira. Disponível em: <http://larissaferreira.art.br/bio.php>) Acesso em: 10 dez, 2020

apreciação da forma, essencialmente. Não são dança (seriam designados como performance) trabalhos ligados ao contexto, ao conceito. Grupos, coletivos e artistas independentes construíram uma terceira margem ao produzir suas poéticas e criaram sua própria condição de existência, sem um patrocínio perene, isso requer uma condição de se autoproduzir para difundir. Autonomamente, é difícil, por isso os editais nacionais, como o Palco Giratório, são necessários para difundir o trabalho num país continental como o Brasil. Nessa seara de estar se autoproduzindo, há possibilidades de “furar bolhas” e galgar espaços, mesmo para artistas pretos, periféricos e nordestinos em espaços já institucionalizados e engessados em suas curadorias “que chamam sempre as mesmas pessoas”. Com relação ao financiamento, o lugar geográfico interfere na criação dos artistas, porque editais, verbas e articulação política divergem; se o lugar é bem aceito nos festivais, existe uma hegemonia quanto a isso, mas existem editais em que a curadoria procura artistas mais do interior, para sair dos eixos tradicionais de arte e atingir a pluralidade e a diversidade existente no país, mas depende de cada contexto. Artistas juntos praticamente dez dias em uma intensa imersão causa um cruzamento de afetos, sinergias e misturas.

Essa era segunda vez que tínhamos residência em videodança no *Cultdance*, a primeira foi em 2014 na mostra *Dança para Tela* (como dito no capítulo 2), e a proposta para criação da videodança foi o conceito de antiturismo. Dessa vez, o intuito era trazer o artista sozinho no estúdio/pesquisa ao convívio com seus pares. Antes do encontro presencial, houve uma apresentação do artista e de seus trabalhos, sobre o que estava pesquisando ou trabalhando à época, para nos prepararmos para os dias de imersão. Já todos em Brasília, o disparador do processo criativo era estarmos reunidos em atividade num espaço geográfico em comum, nessa cidade moderna. Para potencializar e afinar nossos corpos para criação, convidei Paula Zacharias⁸⁹ para liderar nossas manhãs com propostas de *Tunning Scores* (que expliquei no capítulo 1,) seguidas de uma exploração pela cidade de Brasília por lugares que os artistas propuseram mostrar porque tinham uma ligação de afeto. Era atividade da residência participar da mostra à noite, que tinha na programação: exibição de videodança e apresentações Solos e Duos. Dessarte a intensidade de estímulos e trocas diárias, levou-nos a duas propostas de criação. A

⁸⁹Paula Zacharias desde 1989 é bailarina de Butoh e Contato Improvisação e desde 1995 é videasta, fotógrafa e produtora audiovisual. <https://vimeo.com/paulazacharias> Acesso em: 10 dez, 2020

primeira consistia em solos em locais escolhidos na cidade, seguindo a proposta do projeto de Ivy Moreira *Dance a Cidade*⁹⁰, trazido por Marcelo Sena⁹¹. O projeto se utilizou da plataforma Instagram e seus participantes seguiram regras estabelecidas por sua idealizadora. Um projeto aberto de criação que cruza com um processo de criação de residência muito me interessava como curadora, a sobreposição de ideias, as influências internas que estávamos construindo por estarmos em residência e as influências externas próprias ou coletivas. O método de trabalho se constitui no fazer em tempo real, e também na construção da edição e da exposição; Lisa Nelson fala disso em sua conceituação de *Tunning Scores*, como já dito anteriormente. Devo salientar que a outra provocação que fiz quanto curadora da mostra foi sobre a apresentação expográfica dos videodanças produzidos na residência. Ao invés de fazermos um formato tradicional de projeção e público assistindo sentado em cadeiras, fizemos instalações no espaço de uma sala de dança. Experimentar de forma aberta suportes de projeção, oferecendo-os ao público para que pudesse editar o que vê em tempo real, escolhendo o que ver, a hora e o local onde quer estar. Eram três instalações com uma trilha que preenchia o espaço da sala de 245 m², e uma instalação (Figura 65) que tinha uma trilha própria escutada por fones e uma tela de um tablet. O escopo do trabalho se construiu progressivamente desde os encontros virtuais até a apresentação final, o fundamento da criação era estabelecido à medida em que se criava. Havia vinculações de afeto e confiança no próprio processo. Pessoas, lugar, tempo, espaço e objetos se dispuseram aos modos de criação compartilhados, confluindo para a criação em suportes variados.

Cultdance é um projeto destinado a continuar, apesar das circunstâncias financeiras e de produção. Em 2018, a mostra realizou-se na rede social Instagram⁹² e o desafio era produzir. O formato foi um motivador para que os criadores usassem a rede social como local de apresentação. As apresentações de solos, duos e videodança foram gravadas e expostas ao público dia após dia conforme a programação. A gravação teria que ser em formato vertical com 566 pixels de altura e 1080 pixels de largura. Os artistas

⁹⁰Sítio do Projeto Dance a Cidade. Disponível em: <https://www.instagram.com/incrivy/?hl=pt-br> Acesso em: 10 dez, 2020

⁹¹Marcelo Sena artista da dança, música e audiovisual. Graduado em Jornalismo, com especialização em Dança pela Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia. de Danças. É fundador, diretor e artista da Cia. Etc., companhia criada em 2000. Disponível em: <http://www.ciaetc.com.br> Acesso em: 10 dez, 2020

⁹²Rede social que se apresenta como aplicativo em que a origem do seu nome significa compartilhamento de imagens em tempo real. Disponível em: <https://www.techtudo.com.br/listas/2018/10/o-que-significa-instagram-veja-a-origem-dos-nomes-de-redes-sociais.ghtml> Acesso em: 10 dez, 2020

conversaram e trocaram no aplicativo através de mensagens. Com essas especificações, todas as obras foram feitas para a mostra ou adaptadas ao formato, o que significa que houve uma atualização do arquivo a ser exposto e, ao mesmo tempo, uma expectativa de recepção do trabalho naquele formato. Uma das atividades da mostra no Instagram foram as *lives* (transmissão ao vivo na rede) com o tema “Processos artísticos: o virtual como ferramenta de criação e co-presença”. A potência da rede e o alcance em termos de público foi impressionante. Oito mil pessoas circularam no perfil da mostra, puderam assistir trabalhos instigantes e sensíveis do Brasil (que contou, inclusive, com a primeira participação do Acre), além de presenças internacionais, a saber, DansPXL⁹³ com sua videodança documental da Espanha.

4.5 Um teto todo seu

Retorno a Londres, em 2012, como artista convidada (Figura 68) à exposição individual *Installation and Theatricality, thinking through objects*⁹⁴ de Gisel Carriconde Azevedo. Particpei com a videodança *Bloomsbury*, co-criação com Gisel em residência em Londres. Além de integrar a exposição com a obra (Figura 69), pude colaborar na montagem da exposição e experienciar cada etapa de sua criação. Fiz vídeos curtos que relatam essa construção junto à artista, criando um pequeno documentário⁹⁵. *Bloomsbury* se desdobrou em *A room of one's own*⁹⁶ ocupando seu lugar de objeto de arte. Não era apenas projeção do vídeo em um anteparo, mais uma vídeo-instalação com mobiliário (a projeção foi feita no espelho) e texto⁹⁷.

⁹³Produtora audiovisual e de fotografia especializada em dança, artes cênicas e videodança. Disponível em: <https://www.danspxl.com/> Acesso em: 10 dez, 2020

⁹⁴A exposição tem o mesmo título da tese de doutorado de Gisel Carriconde Azevedo e é uma tentativa de transformar palavras e especulações sobre objetos em arte visual. Cada instalação é ligada diretamente à experiência que ela teve dos museus e galerias de Londres, entre 2008 e 2012. Disponível em: <https://giselcarricondeazevedo.com/Installation-and-Theatricality-thinking-through-objects> Acesso em: 10 dez, 2020

⁹⁵ Disponível em: <https://vimeo.com/66465573> Acesso em: 10 dez, 2020

⁹⁶ Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mn8DgiTGMZk>, a montagem pode ser vista em: <http://residenciarteslv.blogspot.com/2012/06/dia-4-montagem-de-installation-and.html> Acesso em: 10 dez, 2020

⁹⁷ Tradução livre: “Londres era como uma máquina. Estávamos todos sempre sob pressão, num movimento de vai e vem frenético a fim de produzir alguma coisa. E o Museu Britânico era um dos departamentos dessa mesma fábrica. As portas giratórias se abriam e lá a gente se deparava com aquela vasta cúpula, como se fosse um pensamento pairando naquela enorme abóbada esplendidamente circundada por um bando de nomes famosos. Então íamos ao balcão, pegávamos um pedaço de papel, abríamos um volume do catálogo e..... (os cinco pontos aqui indicam cinco minutos de estupefação, admiração e perplexidade) Vocês tem noção de quantos livros são escritos sobre mulheres no decorrer de um ano? Vocês tem idéia de quantos são escritos por homens? Vocês estão cientes de que são, talvez, o

Gerar simulacros não significa fazer cópias exatas dos “originais”, mas novas versões. Seu valor não se encontra no conceito tradicional de “verdade” – noção essencial na estética clássica –, mas no “grau de operatividade” que possa alcançar, isto é, o grau de analogia. Assim, Moles propõe, 30 anos antes das teorias que analisariam a questão da simulação e que conformariam uma das bases primordiais para pensar a questão *media art*, a substituição do conceito de verdade pelo de simulacro. (GIANETTI, 2006, p. 42)

Por fim, em *A room of one's own* pode-se ver o alcance de reprodutibilidade de uma obra. Primeiramente, realizou-se a performance presencial para a gravação do vídeo e, em seguida, acrescentou-se a ele uma camada de recursos áudio visuais como narração e edição e, finalmente, obteve-se diversidade de suportes e modos de exibição da obra.

4.6 O.O.

Em 2013, fui convidada a integrar a reedição da exposição *Objected Oriented*⁹⁸ na Galeria Espaço Piloto em Brasília (Figura 71), minha primeira experiência solo propondo uma obra para exposição. Os artistas que integraram a exposição foram fisgados por questões com objetos em um algum momento de suas carreiras; reflexões sobre percepção, uso, criação, pensamento e estudo (metafísica) em relação aos objetos.

O projeto foi uma *assemblage* chamada *Vênus e Hera*. Criei uma coreografia a partir de dois textos que se sobrepunham sobre a relação do ser humano com os objetos. Explorei uma relação subjetiva e empírica, um atravessamento do que essas duas deusas mitológicas nos meus gestos. Os textos foram plotados na parede da exposição junto a um espelho redondo e uma cadeira (Figura 71), no canto direito, o resto da parede ficou branca e no canto esquerdo expus potes de creme (Figura 72) que continham pérolas e mini-espelhos.

O que eu gosto do teu corpo é o sexo
Objetos têm consciência
O que eu gosto do teu sexo é a boca
vivem num estar de ser sem tempo
O que eu gosto da tua boca é a língua
sem iniciativa auto propulsora
O que eu gosto da tua língua é a palavra

animal mais discutido no universo?” (extraído do capítulo 2 do livro *Um Teto Todo Seu*, de Virginia Woolf).

⁹⁸ *Object Oriented*, Galeria Leighton Space, Londres, Inglaterra, 2011. Foi uma mostra coletiva de artistas, filósofos e programadores que se reuniram para compartilhar suas ideias sobre objetos de arte, programação e metafísica orientada a objetos. O evento reuniu exposição, palestras e workshop. Disponível em: <https://www.kentishtowner.co.uk/2011/05/26/gallery-news-leighton-space/> Acesso em: 10 dez, 2020

Objetos têm padrões de criação intrínsecos, autocriação que aquele organismo específico segue de uma maneira profundamente significativa e propositada, sempre compatível com as leis que se aplicam a ele.
(PIERRAKOS, E. 2007, p.129 e CORTÁZAR, 2010)⁹⁹

No dia da abertura da exposição, fiquei sentada na cadeira, segurando bonequinhos nus de plástico dentro de um lenço simbolizando uma placenta, a placenta de Hera com os “pequenos humanos” que iriam nascer (Figura 73). A execução da coreografia começou no meio da vernissage, inesperadamente, e eu dançava com esses objetos, potes de creme e os bonequinhos, no espaço em frente à parede branca e o espelho. Durante a execução da coreografia, a artista visual Ingrid Barros fez um registro poético. Ao término da coreografia, os objetos haviam sido mudados de lugar, ficaram numa deixa duração diferente do início porque foram atravessados pelos gestos da coreografia. E assim permaneceram, apesar de eu, por força do hábito, sentir uma necessidade de recolhê-los, como faria ao término de um espetáculo, para novamente querer usá-los numa nova sessão. Naquele instante houve uma ressignificação dos conceitos de tempo, espaço e corpo. Um tempo que congela nos objetos, agora estáticos, um espaço preenchido pelo gesto e o corpo atravessado pelo acontecimento. Foi difícil se desligar dessa energia produzida e deixá-la ali para exposição. Parte de mim ficou ali também. Dias depois retornei, e expus, na parede branca entre os objetos espalhados, fotografias feitas pela Ingrid da coreografia executada na exposição. Esse foi o fechamento da *assemblage*.

Essas quatro camadas, o texto, a dança, os objetos e a coreografia, como diz Plaza e Tavares¹⁰⁰, num tempo e espaço, cria a *práxis* e a obra. No acontecimento da exposição, abriu-se uma porta de pesquisa pessoal que dialogava em duas frentes: uma tradicional, da coreografia executada uma e outra vez no tempo e espaço e, a outra, a presença expandida do corpo experimentando mídias, suportes e seus desdobramentos.

Não se tira mais uma estrutura comum de elementos quaisquer, espalha-se um evento, contra efetua-se um acontecimento que corta diferentes corpos e efetua-se em diversas estruturas. (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 82).

Em que locais criar devires, trazer o virtual dos gestos de dança e imprimi-los,

⁹⁹ O texto em itálico é *Papéis Inesperados* de Julio Cortázar e o outro texto é *Palestra do Guia Pathwork* de Eva Pierrakos.

¹⁰⁰ Júlio Plaza e Monica Tavares, *Processos Criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*: Hucitet, São Paulo, 1998.

como no caso dessa exposição? Ali, no suporte do texto plotado, nos objetos estáticos que não iriam mais serem submetidos a, mais uma vez, uma rotina de passos; eram as fotografias expostas na parede e, por fim, uma multiplicidade de suportes.

A dança é o movimento que se expressa em tempo e espaço e, mais, também em presença, trânsito e distância. Em *O.O*, a dança aconteceu e ficou ali, poeticamente semota na galeria até a sua retirada final.

FIGURAS CAPÍTULO 4

curso de extensão

dança para tela

**videodança: pensamento, criação e execução do projeto
Processos Compositivos para Videodança**

Laura Virginia, contemplada com a bolsa FUNARTE de residência em artes cênicas 2010, com a parceria do Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança - Eros Volússia - CDPDAN/CEN/UnB - estão convocando para o curso de extensão "Dança para tela -videodança: pensamento, criação e execução do projeto "Processos Compositivos para videodança" ".

A proposta é selecionar, em âmbito nacional, 30 artistas criadores para realizar em residência e coletivamente, na semana do curso de extensão, um videodança de duração de cinco minutos. Durante o processo de criação os participantes terão palestras e workshops.

Período de 13 a 20 de novembro de 2011
Local Universidade de Brasília - UnB

Será oferecida a todos os participantes uma ajuda de custo de R\$500, e aos participantes que residem fora do Distrito Federal também será oferecido hospedagem e alimentação.

Os interessados devem enviar até 24 de setembro para o e-mail buquelaravirginia@gmail.com:

- Biografia (uma página)
- Carta de Intenção que mencione participação em experiências coletivas
- Vídeo portfolio
- Foto de identificação e dados pessoais

www.margaridasdanca.wordpress.com
www.residenciararteslv.blogspot.com

funarte
FUNDAÇÃO DE CULTURA

MARGARIDAS DANÇA

BRASIL
PAÍS DA CRIANÇA E DO JOVEM BRASILEIRO

Figura 49 - Cartaz evento *Dança para Tela*, 2011



circulação

MARGARIDAS
DANÇA BRASÍLIA/DF

APRESENTA

1 **BUQUÊ**
espetáculo de dança
inspirado no livro homônimo de Laura Virginia

26 e 27 de julho quinta e sexta **20h**

Entrada R\$ 20 inteira e R\$ 10 meia
Classificação Livre

2 **DANÇA & PERFORMANCE**
Oficina Gratuita - Indicada a artistas com experiência em dança.

Por meio do treinamento "Ações da Fala", criado pela artista de dança Laura Virginia desde 1997. Vamos experienciar dançarfalando realizando diálogos com os corpos e o ambiente.

28 de julho sábado **14-16h**

Inscrições 8147-8049 (Hudson Wlamir)
hudsonwlamir@yahoo.com.br

3 **DANÇA PARA TELA**
Mostra de Videodança

Exibição dos videodanças dirigidos pela coreógrafa do Margaridas Dança - Laura Virginia: **DE ÁGUA NEM TÃO DOCE; RETINA; ABS8 - S3 - XO, EIXO MONUMENTAL DOS PRAZERES, SAÍDA SORTE e a série PEQUENAS CRIATURAS,** quatro videodanças realizados pela coreógrafa em residência artística com Mariana Pimentel e André Francioli (Lisboa/ Portugal); Gisel Carriconde Azevedo (Londres/Inglaterra), Margaridas Dança (São Sebastião/DF) e com os criadores em residência artística em Brasília: Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP); Marcelo Sena e Liana Gesteira (Recife/PE); Andréia Oliveira e Luna Dias (Salvador/BA); Camila Oliveira e Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF).

28 de julho sábado **16h**
entrada gratuita

Local Teatro Arraial
Rua da Aurora, 457,
Boa Vista, Recife-PE

Este projeto foi contemplado com o **Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna 2011**

Apoio



FUNARTE

PERNAMBUCO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarteMinistério de
CulturaGOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZAFigura 51 - Cartaz mostra *Dança para Tela*, Recife, 2012

circulação

MARGARIDAS DANÇA

JOÃO PESSOA/PB

APRESENTA

1 **BUQUÊ**
 espetáculo de dança
 inspirado no livro homônimo de Laura Virginia

26 de maio domingo **16h e 20h**
 Classificação Livre

2 **DANÇA & PERFORMANCE**
 Oficina Gratuita - indicada a artistas com experiência em dança.

Por meio do treinamento "Ações da Fala", criado pela artista de dança Laura Virginia desde 1997. Vamos experienciar dançarfalando realizando diálogos com os corpos e o ambiente.

25 de maio sábado **9h às 12h**

3 **DANÇA PARA TELA**
 Mostra de Videodança

Exibição dos videodanças dirigidos pela coreógrafa do Margaridas Dança - Laura Virginia: **DE ÁGUA NEM TÃO DOCE; RETINA; ABS8 - S3 - X0, EIXO MONUMENTAL DOS PRAZERES, SAÍDA SORTE** e a série **PEQUENAS CRIATURAS**, quatro videodanças realizados pela coreógrafa em residência artística com Mariana Pimentel e André Francioli (Lisboa/ Portugal); Gisel Carriconde Azevedo (Londres/Inglaterra), Margaridas Dança (São Sebastião/DF) e com os criadores em residência artística em Brasília: Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP); Marcelo Sena e Liana Gesteira (Recife/PE); Andréia Oliveira e Luna Dias (Salvador/BA); Camila Oliveira e Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF).

25 de maio quarta **20h às 22h**

Teatro do SESI Centro
entrada gratuita

Este projeto foi contemplado com o **Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2011**

www.margaridasdanca.wordpress.com



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
 Cultura



Figura 52 - Mostra *Dança para Tela*, PB, 2012

circulação

MARGARIDAS DANÇA

GOIÂNIA/GO

APRESENTA

1 **BUQUÊ**
espetáculo de dança
inspirado no livro homônimo de Laura Virginia

7 de maio terça **16h e 20h**
Classificação Livre

2 **DANÇA & PERFORMANCE**
Oficina Gratuita - Indicada a artistas com experiência em dança.

Por meio do treinamento "Ações da Fala", criado pela artista de dança Laura Virginia desde 1997, Vamos experienciar dançarfalando realizando diálogos com os corpos e o ambiente.

8 de maio quarta **9h às 12h**

3 **DANÇA PARA TELA**
Mostra de Videodança

Exibição dos videodanças dirigidos pela coreógrafa do Margaridas Dança - Laura Virginia: **DE ÁGUA NEM TÃO DOCE; RETINA; ABS8 - 53 - X0, EIXO MONUMENTAL DOS PRAZERES, SAÍDA SORTE e a série PEQUENAS CRIATURAS**, quatro videodanças realizados pela coreógrafa em residência artística com Mariana Fimentel e André Francioli (Lisboa/Portugal); Gisel Carriconde Azevedo (Londres/Inglaterra), Margaridas Dança (São Sebastião/DF) e com os criadores em residência artística em Brasília: Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP); Marcelo Sena e Liana Gesteira (Recife/PE); Andréia Oliveira e Luna Dias (Salvador/BA); Camila Oliveira e Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF).

8 de maio quarta **14h às 16h**

Teatro do SESI Goiânia
entrada gratuita

Este projeto foi contemplado com o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna 2011

www.margaridasdanca.wordpress.com



funarte

Ministério da Cultura



Figura 53 - Mostra *Dança para Tela*, GO, 2012

Cult Dance
apresenta:

Solos na Sala

3ª edição

20 e 21 de junho

cultdancebsb.wordpress.com



*Cult Dance provoca outras maneiras de apresentar a
Dança de Arte Contemporânea*

Ana Raquel Garcia
Cleani Marques Calazans
Eliana Carneiro
Elisa Texeira
Laura Virgínia
Leonardo Dourado
Mariana Pimentel
Marília Costa
Thaís Kuri

Foto: Tomas Kolisch

Figura 54 - Cartaz *Solos na Sala*, 2014

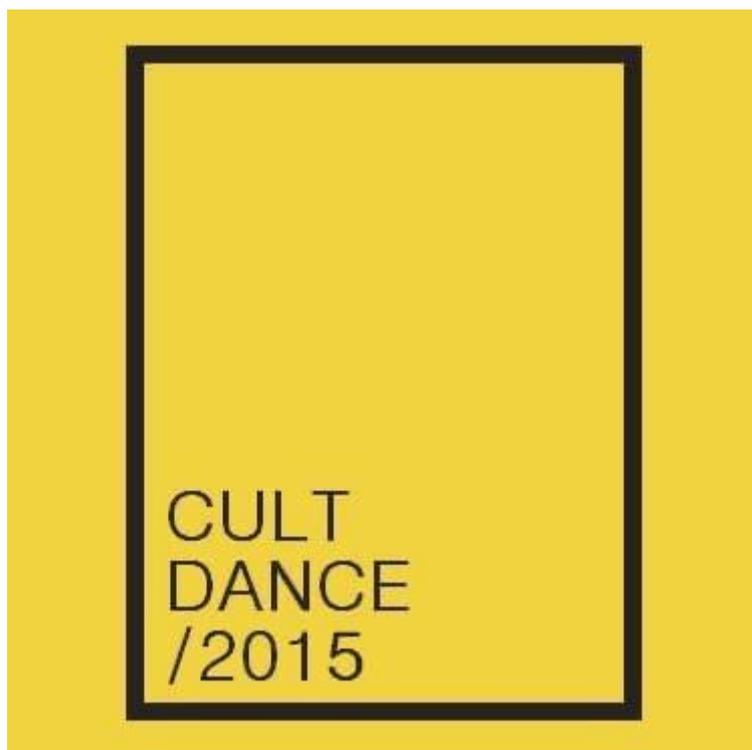


Figura 55 - Avatar *Cultdance*, 2015



Figura 56 - Cartaz *Cultdance*, 2015



Figura 57 - *Solos na Sala*, 2015



Figura 58- Roda de conversa *Cultdance*, 2015



Figura 59 - Avatar *Cultdance* 2017



Figura 60 - Cartaz mostra *Cultdance*, 2017



Figura 61 - Mostra *Solos na Sala*, 2017



Figura 62- Encontro de criadores de videodança, 2017



Figura 63 - Cartaz *Cultdance*, 2018



Figura 64 - Artistas participantes *Cultdance*, 2018



Figura 65 - Mostra *Solos na Sala*, 2018



Figura 66 - Mostra *Solos na Sala*, 2018




FAC FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL
 



 Secretaria de Cultura **GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL**

Figura 67 - Mostra *Duos na Sala*, 2018




FAC FUNDO DE APOIO À CULTURA DO DISTRITO FEDERAL
 



 Secretaria de Cultura **GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL**

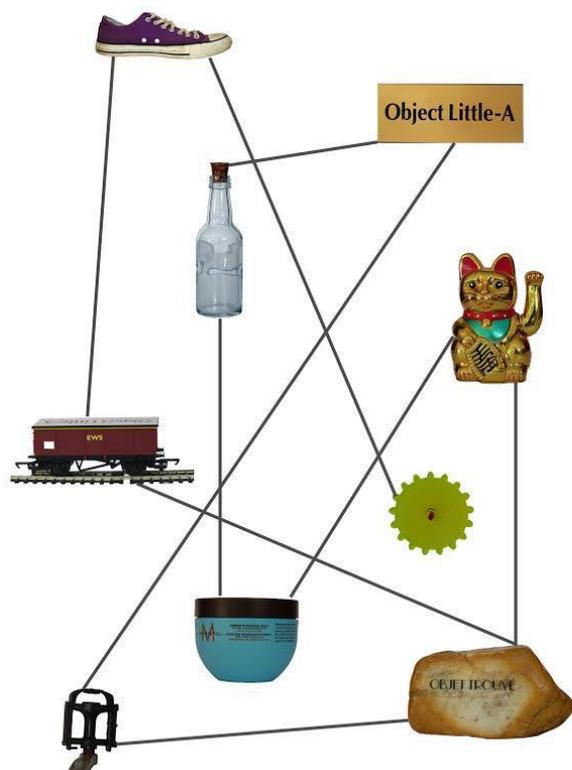
Figura 68 - Mostra *Duos na Sala*, 2018



Figura 69 - Ficha técnica da exposição *Installation and theatricality*, 2012



Figura 70 - Instalação de *Um teto todo meu*, 2012



ORIENTAÇÃO **OBJETO (OO)**

AFERIDOR DE VUELOS
GISEL CARRICONDE AZEVEDO
HILAN BENSUSAN
LAURA VIRGINIA
MARK SOWDEN
PHILIP JONES
RACHEL COHEN
TIM WESTON

Abertura: quarta-feira, 13/11 às 19h
Visitação: 14/11 a 02/12
de segunda a sexta-feira, das 10h às 21h
Mesas redondas: 19, 26 e 29/11 às 18h30
[espacopiloto.blogspot.com.br]

Galeria **Espaço Piloto**
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Ed. de Oficinas Especiais, Bloco A, AT-11
(próximo ao Santander)
Contato: (61) 3107-1270

Figura 71 - Cartaz exposição *Orientação Objeto*, 2012



Figura 72 - Registro poético de *O.O.*, 2012



Figura 73 - Registro poético *O.O.*, 2012



Figura 74 - Registro poético de *O.O.*, 2012

CAPÍTULO 5 - MISCELÂNEA

Clov: - O que você tem?

Laura: - Estou passando mal.

Clov: - O que sente? O que aconteceu?

Laura: - Lembrando quando eu dançava na W3 Sul, não lembro em que quadra era o estúdio de dança... e também o teatro que eu me apresentava não está mais lá, tem uma igreja...

Clov: - Ah tá! Você está passando Mal de Arquivo.

Laura: - Tem cura isso?

Clov: - Tem. Memória Feliz.

Laura Virgínia

Ao ter vivenciado tantos processos de diversos saberes e realidades complexas, percorri um caminho que teve base na norma e na hierarquização e foi, ao longo do tempo, transformando-se em fios de literatura, dança, vídeo, performance, que vão se entrecruzando e se configurando em uma engenhosa trama. Após a exposição *Objected Oriented*, parecia que todos esses anos de prática na dança e na videodança tinham me instrumentalizado para chegar ali e perceber como cruzaria essas linguagens.

Eu pratiquei, durante anos, ler e traduzir para dança, falo aqui da dança espetáculo que era apresentada, representada e apresentada novamente dentro de um roteiro dentro de uma hierarquização, dentro de um plano pensado, estudado para ser infalível. Ao passo que, nessa exposição, estive naquela realidade de tempo e espaço criando a obra e o seu registro simultaneamente.

Experimentei também a instrumentalização de improvisadora em longos vinte anos, trazendo a improvisação como prática para as criações coreográficas, o frescor do gesto improvisado. São experiências que o corpo vai armazenando, mas, ao mesmo tempo, o corpo vai padecendo, se consumindo como matéria orgânica, porque o corpo é completamente efêmero, falível e precário (DERRIDA, 2001). Em uma temporada, você dança e, mesmo que faça a mesma coreografia todas as noites, o corpo escapa dessa rotina, desse local situado, desse controle, mesmo que haja um registro, o arquivo é uma proteção protética, artificial, e o corpo escapa de tudo isso. A maior parte das coreografias são guardadas nas gavetas de seus coreógrafos ao longo de suas carreiras, algumas continuam sendo executadas, outras não. Existem coreografias que duraram uma ou duas temporadas de existência, ou mesmo foram representadas umas cem vezes e estão guardadas nos corpos ou num DVD.

Como posso arquivar a dança? A câmera registra poeticamente ou friamente, assim, não é exatamente o que fiz, é um simulacro. A Isadora Duncan¹⁰¹ odiava ser filmada, não queria um registro, ela não aderiu às máquinas do seu tempo e sua dança era ritualística, o que existe são registros de suas pupilas. Não querer ser filmado não é um acinte ao futuro, é preciso respeitar o artista que não deseja ser filmado, não é uma obrigação.

Os que desejam ser filmados e registrados cedem a autoridade do arquivo. E quem tem o poder do arquivo? O coreógrafo, quem dançou, ou quem guarda esse arquivo? Como se pode ter um direito autoral de um passo de dança, um gesto de dança? Esse movimento que você fez era, por exemplo, da Pina Bausch¹⁰²? Eu digo sim. Você diz que não. Como essa discussão pode ser determinada pelos direitos autorais? E se não há vídeo, não há registro, como esse gesto pode ser da Pina Bausch?

Eros Volúcia fazia um gesto de circular uma mão na outra perto do rosto e ela diz que Carmem Miranda a copiou. Esse gesto era uma pesquisa de Eros Volúcia. Nós fazíamos filmes na Cinédia¹⁰³. Carmem pergunta se pode usar esse gesto, pois está montando a sua performance. Eros responde: Pode Carmem, o que é bonito é para ser copiado¹⁰⁴ (SILVA, 2007). Esse movimento de girar as mãos é do Brasil? Não, era da Índia, da China. Autoria em movimento é uma complexa discussão. Vamos pensar nas crianças aprendendo a andar, de quem elas copiam? De quem as está cuidando e ensinando a andar.

Nosso andar é copiado, nossos gestos são copiados do nosso ambiente de convívio. Certo, então farei um copyright do meu jeito de andar. Como se faz isso? Então, voltando a Pina Bausch, e já perante a um juiz, ela diz que esse movimento é dela e eu

¹⁰¹ Disponível em:

<https://digital.csic.es/bitstream/10261/194564/3/folleto%20htd%20semana%20de%20la%20ciencia%202019.pdf> Acesso em: 10 dez, 2020

¹⁰² Pina Bausch (1940-2009) era uma coreógrafa alemã. Sua combinação de elementos poéticos e cotidianos influenciou o desenvolvimento internacional da dança de forma decisiva. Recebeu alguns dos maiores prêmios e homenagens em todo o mundo, Pina Bausch é uma das coreógrafas mais significativas de nosso tempo. (Tradução minha). Disponível em: <http://www.pina-bausch.de/en/pina/biography/> Acesso em: 10 dez, 2020

¹⁰³ Em 1930 o jornalista carioca Ademar Gonzaga inaugura a Cinédia, primeiro estúdio cinematográfico do país, com a intenção de produzir filmes com o mesmo alto padrão dos norte-americanos. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/o-brasil-ganha-seu-primeiro-estudio-cinematografico> Acesso em: 10 dez, 2020

¹⁰⁴ SILVA, S. *Poemadancando: Gilka Machado e Eros Volúcia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

digo que não é. Mas o juiz olha e diz: eu já fiz esse movimento também, então agora eu vou ter que pagar para realizar esse movimento? Eu não posso mais fazer esse movimento? A questão do arquivo é uma questão de poder, é uma questão jurídica.

No caso Beyoncé¹⁰⁵ x Anne Tereza de Keersmacker, a própria coreógrafa declarou que o plágio teve seus benefícios, pois assim sua obra e companhia ficaram mais popularizadas entre outros públicos (a quem não chegariam por vias tradicionais) e foram revisitadas, já que a coreografia data de 1983 e o clipe de Beyoncé é de 2011. Em 2020, durante a pandemia da Covid-19, Keersmacker liberou, em seu perfil no Instagram, trechos da coreografia num tutorial¹⁰⁶ para que as pessoas fizessem sua própria versão em suas casas, já que a coreografia é executada numa cadeira, não ocupando muito espaço.

Observa-se o problema da edição: o editor e o diretor, cada um em seu escritório, separam o material filmado em duas pastas. A primeira com os cortes errados, e segunda com os cortes que vão para edição. Quando os dois estão juntos na ilha de edição, abrem as quatro pastas e realizam que escolheram exatamente o contrário. O editor escolheu os cortes ruins do diretor para edição e o diretor escolheu a lixeira do editor para edição. Qual é a solução?

O registro tem a anonimidade, é um arquivo que alguém filmou e precisa ser editado. Não importa quem tenha filmado, para que seja um registro ele precisa ser editado. Na videoarte *Andarilho*¹⁰⁷, performer e câmera faziam parte do acontecimento; em certos momentos, por motivo do posicionamento da câmera, ela era como uma performer também. A posição da câmera define a hierarquização, na videodança a câmera está para o coreógrafo e para o fotógrafo, e a edição está para a tela. O vídeo está subordinado à dança. E se as tomadas mais interessantes da dança não são negociáveis com a linguagem do vídeo? Como na situação da tradução (traduzir é trair¹⁰⁸), a pergunta

¹⁰⁵ A cantora Beyoncé foi acusada, judicialmente, de plagiar trechos idênticos da *Rosas danst Rosas de* coreografia de Anne Teresa no seu clipe *Countdown*. Disponível em:

<https://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,beyonce-admite-plagio-em-clipe-de-countdown,785380>

¹⁰⁶ Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/B937Iw6IOGb/?igshid=cyw8098jrxgk> Acesso em: 10 dez, 2020

¹⁰⁷ *Andarilho no Plano* é uma videoperformance de Hilan Bensusan na qual fiz as imagens com a câmera *GO PRO* fixada no volante do carro. É sobre a chegada do homem do saco verde no Plano Piloto de Brasília pelo espaço entre as faixas do Eixo Rodoviário Sul. Disponível em: Página 20 https://www.portasvilaseca.com.br/wp/wp-content/uploads/2020/06/Transborda_Brasilia_2018_Raquel_Nava.pdf Acesso em: 10 dez, 2020

¹⁰⁸ Sobre traduzir e trair disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000300158&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: 10 dez, 2020

é: qual linguagem que será traída? O vídeo? A dança?

Com as *Margaridas*, ensaiando coreografias para uma remontagem, apesar de termos acesso ao vídeo, ele não nos oferece garantias de que possamos apreender totalmente o movimento, mesmo estando presentes, no ensaio, coreógrafa, bailarinos, ensaiador, assistente de direção, e anotações. O vídeo é um protético, não é dança.

O que é a dança? Em certo sentido, pode ser uma descrição do esqueleto, da ossatura, pode ser uma amarração, pode ser registro, pode ser o mercado, pode ser o que se pode guardar e vender, é a efemeridade, é inefabilidade do corpo que fica sempre batendo como uma máquina, a máquina tem essa corporeidade, a corporeidade do olho, que é uma extensão, é uma prótese, não é uma mimese, não é uma “coisa” que nosso olho cópia; a câmera faz de outro jeito. O que é de outro jeito? É como se fosse um outro corpo. Dois corpos e um dueto. Bailarino e uma câmera.

However, that contemporary dance is not synonymous with chaos. Thanks to their training - and almost every one has had some - choreographers manage to create harmony from apparent disorder. Sometimes nothing is more ordered than a performance of contemporary dance, even those pieces designed to shooter conventions. (NOISETTE, P., 2011 p. 26)¹⁰⁹

Não há harmonia, não há um jeito certo de harmonizar, estamos dando um passo além da horizontalidade da criação. O que é o diretor? O que é o vídeo? A dança? O arquivo? A performance? As técnicas de dança servem à performance?

There is no motion in a motion picture,
only the projector moves the strip,
pulled along by wheels and sprockets,
the protruding teeth to get a grip...

The importance of holes is no delusion,
to them we'll always be the thrall,
for providing us with all the illusion of movement,
on a flat white wall.
(LAND *apud* CORNER, 2009, p.40)¹¹⁰

¹⁰⁹ Tradução minha: Entretanto, a dança contemporânea não é sinônimo de caos. Graças ao seu treinamento - e quase todos tiveram algum - os coreógrafos conseguem criar harmonia a partir da desordem aparente. Às vezes, nada é mais ordenado do que uma apresentação de dança contemporânea, mesmo aquelas peças projetadas para romper as convenções. Em: NOISETTE, Philippe. *Talk about Contemporary dance*. Inglaterra: Flammarion, 2011.

¹¹⁰ Tradução minha: Não há movimento em um filme, apenas o projetor move a tira, puxado por rodas e rodas dentadas, os dentes salientes para agarrar a tira ... A importância dos buracos não é ilusão, para eles

O arquivo é nosso? É de quem? Do tempo presente? Ele é uma prótese do presente para o futuro? Para guardar depois? O arquivo não é efêmero? Filmar, o que a câmera faz, é transmitir.

E apagar. Pode-se trabalhar com a efemeridade no arquivo. Ou não, ou fazê-lo ser durável, ele é para o futuro; e quem vai projetar o arquivo no futuro? O curador? O programador do museu? Esse arquivo será guardado, já esse outro, não. Esse é o “Dilema de Arquivo”.

A câmera é efêmera. Pode-se filmar, transmitir e apagar, pode se trabalhar com a efemeridade. Pode-se trabalhar com a imagem descartada de outro criador. (KAPPENBERG, 2010)

(...) estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre, surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está já com mal de arquivo. (DERRIDA, 2001, p. 118-119)¹¹¹

O arquivo está ligado ao arconte, como diz Derrida, que é o guardião que decide sobre o arquivo que está no museu. A dança não tem como registrar a dança, por conta da efemeridade do corpo e da memória. A coreografia desiste, passa como matéria orgânica, vai se decompondo. O corpo resiste ao arquivo e a matéria organiza, e esse é o ponto de Derrida. A memória orgânica ainda não é arquivo. O arquivo é apenas suplementar. É um trabalho extra; tem-se os bailarinos e um cinegrafista. Imagina-se muitas temporadas repetindo os mesmos gestos e passos coreográficos, a cada dia o corpo se comporta de uma maneira, o corpo cansa, mas o vídeo é um protético daquela dança.

Vídeo, luz, bailarinos, câmera ou ninguém. O arquivo não é memória, ele precisa de um suplemento. Arquivo não é o que você lembra. A memória sim é o que você está falando, escrevendo, a palavra se encerra na dança. A câmera quer recuperar uma coisa que não está mais na cena. O arquivo facilita os fragmentos de arquivo, para que a câmera

seremos sempre escravos, por nos fornecer toda a ilusão de movimento, em uma parede chapada e branca. Em: Owen Land, *Life itself?* APUD: Stuart Comer, *Film and video art*. Inglaterra: Tate publishing, 2009

¹¹¹ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

se comunique com o arquivo que nunca existiu. O Passado, a efemeridade, a resistência.

A experiência corporal fica apagada no arquivo, mas fica no corpo de quem a viveu. Por exemplo, na América Latina, os trabalhos de improvisação são diferentes dos europeus e dos estadunidenses por causa dos tipos corpóreos.

Apagamentos são feitos até que se chegue na versão final. De coreografias, de roteiros, de arquivos. São décadas esquecendo, não há possibilidade de se lembrar de tudo. A tensão entre esquecer e apagar se instaura. O que deve ser lembrado? O que deve ser lançado para o futuro? Existe nisso uma produtividade do esquecimento. A memória pessoal, para o coletivo, é uma arte performativa, de conhecimento não inscrito. O que rememorar? O que transmitir? O que seria aceitar o útil e descartar o supérfluo?

Duas ideias se dão as mãos. Derrida me prescreve o Mal de Arquivo, a nostalgia de ver todo o processo artístico e olhar para onde ele aconteceu. Ao mesmo tempo, olhar o que eu não dancei, por não ter lugar, por não ter uma companhia que me contratasse, por não ser da Europa, por não ser dos EUA, e ter vontade de dançar as danças de Trisha Brown, de Rosas, de Win Vandekeybus mesmo assim. Olhar os meus pares e ver que alguns ficaram com seus arquivos em casa como Rosa Coimbra, de seu grupo Stillo, que não existe mais e que já dançou na W3. A segunda mão da ideia que fecha o circuito é a Memória Feliz de Riccouer (RICCOUER, 2014). Reconhecer é um pequeno milagre da memória, reconhecer a si mesmo, no modo do desejo, o momento reflexivo da memória. Ser testemunha: Eu estava lá! Acreditando em mim ou não. Eu tenho imagens do passado e o meu testemunho oral, o meu testemunho visual e o meu testemunho coreográfico.

Na criação de *W3 SUL – hortas y pomares*, vejo Brasília-arquivo, uma cidade arquivo, ela já era um arquivo, antes mesmo do que teria para arquivar. A cidade é planejada e, dessa maneira, o arquivo pré-existe. Havia expectativas em relação ao que aconteceria na W3. Aconteceram algumas contingências aconteceram outras não, foram se modificando ao longo do curso, a própria W3 criou sua história.

Dançar na W3 Sul foi uma videodança documental que só poderia ser feita ali, no local dos acontecimentos; a câmera captou aquela atmosfera nostálgica, a dança que estive e que agora não está lá.

CAPÍTULO 6 - ENTRECruzADOS

Qual a distância entre um sentimento e a pele?
Qual a distância entre um raciocínio e a pele?
Gonçalo M. Tavares em Atlas do Corpo e da Imaginação.

Raízes amazonenses, infância no Rio de Janeiro e formação acadêmica em Ballet Clássico. Nasço novamente na adolescência, em Brasília, nos anos oitenta, com a cena de dança passando por sua segunda década e acompanhamento, desde lá, sua evolução e transformação. Uma cidade, criando sua história na dança, trouxe artistas de várias regiões do Brasil, implantando suas escolas e modos de fazer artístico. Nas escolas, as pessoas se multiplicavam em funções (bailarino, coreógrafo, figurinista, produtor, administrador etc.) para realizar seus trabalhos na capital, sem recursos e sem profissionais especializados.

E a formação múltipla? Sou graduada e especializada em Literatura, posuo formação em fisioterapia, acupuntura, terapias alternativas e psicoterapia. Também, formação em estéticas de dança: clássica, moderna, contemporânea, contato improvisação e jazz. Ainda, instrumentalização em piano clássico e Mestrado em artes. Ao longo de minha carreira, essas camadas de formação e experiência ficavam nas linhas do currículo, pois, na linha de frente, na apresentação da artista, eu era: bailarina (porque queria dançar), coreógrafa (porque queria obras para dançar) e diretora (porque queria ter espetáculos para dançar). Era uma hierarquia dos modos de produção tradicionais do ballet clássico, apesar de se estar dançando dança contemporânea na contemporaneidade. Como profissional, parecia um demérito ser uma artista que trabalhava em várias funções ao invés de só exercer uma função: ser só coreógrafa, só bailarina ou só diretora. Tratava-se de angústia que atravessava a carreira, como diria Sartre¹¹², pelas escolhas que fiz diante de minha realidade brasileira e brasiliense. Escolhi ser bailarina, coreógrafa, diretora, videodance maker, curadora, programadora de mostra, professora, psicoterapeuta, escritora, performer, produtora e administradora de espaço. E foi se constituindo uma rede de colaboração de artistas e um envolvimento com a cultura da cidade que potencializou e tornou possível atuar na cena da dança, com ou sem políticas

¹¹² LEITE, S. *Angústia*. Coleção Passo a passo. Editora Schwarcz - Companhia das Letras, 2011.

públicas. Essa angústia foi ao encontro de um conceito de Ricardo Basbaum¹¹³ que acalenta minha alma:

Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de “artista-artista”; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos “artista-etc”. (de modo que podemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista- -teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc. (BASBAUM, 2013, p.167)

Esse é um conceito que aplaca a angústia de me imaginar à margem, mesmo a margem sendo um bom lugar para se estar, assim como o protagonismo. Basbaum diz que sua ideia vem do que, nos anos setenta, chamaram de artista multimídia; aquele que essa sua arte em vários suportes (me incluo aí), e que diversas camadas de fazeres o constituem e o tornam mais potente. Ao observar a rede que criei, como descrevi no Capítulo 3, pude ver que minha angústia, como diria Sartre, vem de escolhas que dizem respeito a mim, aos que estão ao meu redor e à humanidade. É preciso tomar responsabilidade pelas escolhas, o que já vinha acontecendo ao longo dos anos. Ao meu redor já havia se constituído uma rede, uma rede de artistas que também funcionavam para potencializar o trabalho um dos outros.

Uma rede que se encontre para um trabalho comum, que não precisa ser num formato de companhia ou grupo de dança, com uma hierarquização rígida; eu já havia experimentado esse formato por muito tempo no grupo *Margaridas*. Tínhamos a responsabilidade de apresentar os eventos, temporada após temporada. Era um modo de fazer dança que já estava muito entranhado. A rede me alimentou o interesse, mesmo na angústia e na instabilidade, de abrir-me a um processo colaborativo. Que cada etapa fosse registrada, criando uma dança para arquivo. Registrar como um ato performativo, não apenas para ver depois e tomar conhecimento, mais ainda ser a obra. O arquivo não apenas como depósito físico, mas um sistema¹¹⁴ amplo de formação e transformação, Lepecki relendo Foucault. A informação na dança se dá pela cultura da transmissão oral. Lembramos o que dançamos, assistimos e aprendemos, criando um sistema amplo que circula entre estudiosos, pesquisadores, críticos e técnicos, além dos bailarinos,

¹¹³ BASBAUM, R. *Manual do artista-etc*. Azougue, 2013.

¹¹⁴ LEPECKI, A. *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*. Dance Research Journal, v. 42, n. 2, Winter 2010.

coreógrafos e diretores. Esse sistema contribui para formação, mas, por causa do esquecimento e das intencionalidades das mudanças, contribui também para a transformação. O esquecimento¹¹⁵ é visto como episódio, porque onde existem lacunas há um objeto aberto para transformação, criar algo novo em cima da lacuna do esquecimento. O interesse dos artistas do século XXI por fazer projetos artísticos e historiográficos¹¹⁶ acaba tornando a dança mídia de reflexão da própria memória da dança, em seus próprios eventos retoma experiências de diversas formas possíveis num *re-enactment*¹¹⁷, colocar-se novamente numa experiência. Esses eventos acabam fazendo da dança um lugar para refletir sobre a própria dança, e o que é memória em dança, que não se coloca oposta à memória no sentido geral. Aciona-se o sistema amplo de informação e transformação como se fosse o imaginário dos documentos, e não apenas um arquivo que não está guardado num repositório, mas um arquivo que permeia nosso imaginário, nossas memórias, nossas narrativas.

Em 2016, começo a averiguar a potência das relações entre dança contemporânea, videodança, registro, audiovisual, novas mídias, e me motivo pelas reflexões: as formas de apresentação das obras de arte de dança contemporânea, na atualidade, extrapolam as salas de ensaios e os teatros? Como se dá o novo formato do efêmero, de caráter intrínseco da dança contemporânea, após o advento do registro audiovisual? O registro é apenas simulacro ou se expande para a obra de arte? E a obra de arte em si, termina na apresentação ou contínua no arquivo audiovisual, nas mídias da rede? E o público? É considerado apenas aquele que está presente na plateia ou se estende para o campo virtual? E, considerando que se estenda, como nós, artistas, nos sensibilizamos com a diversidade de públicos em diferentes contextos? Nas últimas duas décadas de produção da dança contemporânea, pode-se observar a uma nova configuração de um conjunto de pensamentos poéticos e estéticos relacional (BOURRIAUD, 2009) que dirige os projetos

¹¹⁵ Ferreira, J. *Armadilhas da Memória e outros ensaios*. Ateliê, 2003.

¹¹⁶ *Dança Macabra* da Cia Etc Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xrfF5ZXgctY>, uma videodança que faz um passeio por Recife e por diversos momentos da história do cinema e da dança, numa homenagem a muitos artistas dessas linguagens. Acesso em: 10 dez, 2020

Jorge Alencar e Neto Machado em sua *Biblioteca de Dança*, é uma circulação nacional, que retoma contar histórias das danças que as pessoas viram ou dançaram e ampliando o conceito de livro, em seis dias montam uma instalação coreográfica numa biblioteca já que cada performer é um volume da Biblioteca de Dança, cada volume desses tem de dois a cinco capítulos. Os capítulos têm um guia de composição para a biblioteca, existem norteadores motivadores: a dança que ele jamais faria, ou dança que ele viu, ou a dança que ele gostaria de fazer. Disponível em: <https://www.jorgealencar.com.br/copy-of-astroneto> Acesso em: 10 dez, 2020

¹¹⁷ LAET, T. *Corpos co(se)m memórias*. Tradução de Roberta Ramos Marques e Poliana Dantas. Revista Moringa, v.9, n.2, 2018

de criação, transbordando as áreas materiais para além das salas de ensaio e espaços cênicos.

[...] a inadequação crescente dos velhos ou antigos espaços teatrais às performances da dança contemporânea, sedentas de uma nova relação de aproximação e cumplicidade cenestésica e empática com o espectador; a inquietude diante da crise geral da comunicação teatral; a tendência pós-moderna à desconstrução das linguagens, dos estilemas e das convenções comunicacionais da arte para aproximá-los às modalidades da vida, com a conseqüente necessidade do re-pensamento identitário, técnico, estético e ético da dança também por meio de um confronto mais direto e desestabilizante com a realidade cotidiana urbana; a vontade política de uma forma de arte (muito frequentemente mal cuidada pelos operadores culturais) de afirmar a própria existência, dando à dança uma inédita visibilidade pública e democrática; a pesquisa de um novo público para a dança, mais amplo e diferenciado, curioso, disponível ao envolvimento em experimentações de fronteiras; e assim por diante... (ROPA, 2013, p. 114).

Em minha trajetória artística, pude atuar e observar nitidamente o quanto, na comunidade artística, saímos das salas de ensaio e experimentamos todas as possibilidades de espaços urbanos para inserir a dança contemporânea no contexto urbano, e como isso alimentou, também o processo criativo para as cenas dentro dos espaços privados e autônomos. Essa retroalimentação aconteceu da mesma maneira com o advento da facilidade de acesso às mídias. A videodança me proporcionou outro modo de circulação das obras que criei, por meio de festivais, mostras nacionais e internacionais, e pelo site de compartilhamento de vídeos *YouTube*, criado em 2005, no qual a companhia de dança *Margaridas*, onde sou coreógrafa, possui um canal ¹¹⁸amplamente visualizado, em várias partes do mundo. Como uma companhia brasileira poderia ter um alcance dessa proporção, já que ainda tanto o valor e quanto a visibilidade estão no eixo Rio/SP?

Para a artista e pesquisadora espanhola Victória Perez Royo, o direcionamento de um contingente significativo de artistas da dança contemporânea para contextos alternativos segue motivando o surgimento de novas práticas coreográficas, métodos e estratégias criativas que, invariavelmente, são geradores de mudanças estéticas significativas (2008). Reflito que, quando danço no espaço íntimo, privado, ou no espaço

¹¹⁸ Canal do Margaridas Dança no YouTube:
<https://www.youtube.com/c/MargaridasDan%C3%A7aLauraVirg%C3%ADnia>

público, na natureza ou no circuito urbano, eu, artista defronto-me com o cotidiano no qual a vida acontece, com suas mudanças e transformações. Nos anos 90, participei da oficina e montagem chamada *Tuning Scores of Composition* (vide Capítulo 1), trabalho da estadunidense Lisa Nelson. Foi a primeira vez que apresentei uma improvisação como resultado cênico, no teatro da Caixa em Brasília. Cada noite tinha um resultado diferente, mantínhamos o frescor de um movimento criado no instante, isso foi importante na pesquisa de videodança, já que Lisa pesquisa as formas de ver dança, tanto interna quanto externamente. Segundo ela, “os olhos não costumam ser usados no sentido de proporcionar significados a partir da luz, mas é assim que os usamos quando dançamos. Há uma constante composição da visão, do olhar, em resposta a um ambiente muito complexo, já que, estando o corpo em movimento, também o está aquilo que o rodeia” (NELSON, 1997). Em outra temporada no Brasil, também nos anos 90, Lisa partilhou conosco que, quando começou a trabalhar com uma câmera VHS¹¹⁹, ela pode ser diretora e coreógrafa de si mesma: “Era uma liberdade de escolher a forma e a maneira como eu queria me expressar”, anotações minhas durante as aulas. O manuseio com a câmera, e o uso das suas funções: *play* (performance), *forward* (para frente), *reward* (retornar) e *pause* (pausa) tornaram-se constituintes das estruturas de improvisação em seu trabalho. Foi um momento inspirador e impactante para o meu trabalho, o primeiro germe do desejo de trabalhar com vídeo. Praticamente, 15 anos depois já nos anos 2000, pude ter a primeira câmera digital e usá-la como ferramenta de trabalho cotidiano nas salas de ensaio. Essa expansão e a facilidade da mídia digital proporcionou a possibilidade do registro tanto de ensaios quanto de apresentações ao vivo e sua disseminação na rede e em mídias sociais. Isso me levou a participar como artista de programas de televisão aberta e privada e em tevês e bibliotecas virtuais. A possibilidade do registro era quase remota há 20 anos por conta de alto custo de produção, e me possibilitou exibir tanto a performance ao vivo quanto ela reproduzida a posteriori. Com tantos registros das obras criadas, faço a reflexão: o registro é apenas simulacro ou se expande para a obra de arte? Fato é que artistas da fotografia e do vídeo registraram várias obras, tanto do *Margaridas*, quanto trabalhos independentes meus e brindaram com outros significantes, praticamente compondo uma nova obra sobre a primeira.

¹¹⁹ VHS é a sigla para Vídeo Home System (ou em português "Sistema Doméstico de Vídeo"). O VHS consiste em um sistema de captação e reprodução de vídeo e áudio. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/mercado/137901-vhs-dvd-blu-ray-historia-guerra-formatos-video.htm>
Acesso em: 10 dez, 2020

Isso podemos ver na mostra *Cultdance* de 2014, quando a fotógrafa Lis Marine foi convidada a registrar várias performances de dança na edição anterior, em 2014, e fez uma exposição de seu trabalho no ano seguinte. Houve um estranhamento inicialmente pois não vimos ali o registro da obra primeira, contudo, com a absorção sinestésica, a leitura da foto possibilita transpor-nos a hibridização que leva à contemplação e, por fim, a inspiração de um novo olhar sobre a obra de arte.

Público e artista mergulham numa poética de adaptação ao hipertexto que se apresenta na contemporaneidade. Quero investigar esse texto ampliado e retomo as indagações iniciais, que foram ponto de partida da pesquisa: as formas de apresentação das obras de arte de dança contemporânea, na atualidade, extrapolam as salas de ensaios e os teatros? Como se dá o novo formato do efêmero, de caráter intrínseco da dança contemporânea, após o advento do registro audiovisual? O registro é apenas simulacro ou se expande para a obra de arte? E a obra de arte em si, termina na apresentação ou continua no arquivo audiovisual nas mídias da rede? E o público? É considerado apenas aquele que está presente na plateia ou se estendeu para o campo virtual, como nós? Ao desenvolver essa pesquisa, quero contribuir para os cenários teórico e prático que envolvem esses temas me engajando às pesquisas de Ropa e Roya, que problematizam as questões dos novos formatos da dança contemporânea.

Realizei um projeto conjuntamente com minha filha Luísa, que é fotógrafa, denominado *Entrecruzados* (Brasília 2018), que vem do desejo latente de registrar a efemeridade da criação simultânea à sua composição e realização. Queríamos registrar o momento de fruição na criação de uma obra aberta, em um espaço pulsante de encontro aberto e informe. E, nesse mesmo instante poético, criar o documento que materializa a memória. Luísa Lemos, no vídeo, e eu, na dança, idealizamos a prática dessa vontade de investigação, valorizando a arte de dança integrada ao discurso filosófico-literário e seus registros, assim como promover o intercâmbio entre artistas e a desierarquização das linguagens pela cena da dança. A dança, por seu caráter primitivo de laboratório primeiro de todas as outras artes, coordenando em um só gesto tempo, espaço e matéria, propicia o ambiente favorável ao desafio da primeiridade. Dos limites de articulação e desarticulação das imagens/textos/gestos/palavras podem surgir a poesia da cena e a provocação mútua de artistas que, dos seus lugares artísticos, dispõem-se ao risco, ao cruzamento, à passagem e à troca.

6.1 Site¹²⁰

O suporte escolhido para hospedar o projeto *Entrecruzados* foi um site que era alimentado à medida que os eventos aconteciam. A ideia da documentação era o compartilhar de todo o processo, para que o registro tenha o seu lugar de obra. O site é a memória e a difusão da experiência, funciona como arquivo de informação e transmissão. A dança nos ensaios, a dança na apresentação, a dança na fotografia, a dança no vídeo, a dança na audiodescrição, a dança na língua de libras, a dança no livro, a dança no áudio, a dança no relatório escrito. Possibilita uma desierarquização e ampliação dos suportes onde a dança pode ser e estar.

O impulso para o padrão do site foi o desenho do plástico, que é um polímero de formato entrecruzados. Os polímeros possuem uma constituição dotada de grande maleabilidade, facilmente transformável mediante o emprego de calor e pressão, e que serve de matéria-prima para a fabricação dos mais variados objetos. Um material maleável e transformável me parecia um símbolo de uma dança para arquivos, sempre pensando no conceito de informação e transformação de André Lepecki.¹²¹

Cada evento é disposto no site por uma linha de tempo, compondo uma linha de rastros e pistas e possibilitando ao visitante do site investigar a criação. O desenho do site foi feito de maneira despretensiosa para ser fácil de manusear e editar, para que o artista possa assumir a qualidade de “faça você mesmo”, um estilo mais usual dos aplicativos de mensagens ou rede sociais para aproximar o público que visita.

Queremos documentar o processo e ao mesmo tempo registrar a efemeridade dos ensaios e do que foi descartado, do que não foi escolhido, ou percepções e conexões, referências, citações que fazem parte e às vezes não integram a apresentação.

Tanto a hospedagem quanto o endereço do site faz um paralelo com o mundo material, no qual temos que alugar salas de ensaios, ateliês, contratar pautas em teatros. Anualmente é preciso se renovar o contrato com esses espaços virtuais para dar continuidade aos acervos de dança, assim como sites de companhias e artistas independentes que mantém um perfil nas redes sociais para continuamente compartilhar

¹²⁰ Endereço do Site: <https://entrecruzados.com.br/>

¹²¹ “Do mesmo jeito como o corpo e a subjetividade, o arquivo é dispersão, expulsão, derramamento, diferenciação; uma efervescência e uma geração e uma transformação de declarações em eventos, de coisas em palavras e de virtualidades em coisas reais (e vice-versa)” (LEPECKI, 2010, p. 38)

seus fazeres artísticos, apaziguando o esquecimento da época, já que não existia recurso financeiro de manutenção.

Os sites de dança são lugares de investigação da memória dos artistas, bem como estão um sítio mais amplo para pesquisa de interessados em dança e de artistas que fazem essa fusão de presencial e virtual.

6.2 Biografias¹²²

A escolha dos participantes do projeto *Entrecruzados* teve como um dos preceitos estabelecer relações de afeto, que causariam modos de variação da potência de ação – a força da presença existindo no corpo. Assim, possibilitando gestos dançados que são suficientes, que não precisam de sentido ou significação, pois contém em si o movimento total, pleno (GIL, 2006).

Mariana Pimentel¹²³, desde 2004, colaborou e atuou, tanto na Salamover, quanto no grupo Margaridas. No ano seguinte, mudou-se para Lisboa, mas isso não impediu que continuássemos colaborando e alimentando uma o trabalho da outra. Ela representa, para mim, a longevidade e a continuidade de possuir uma rede em conexão de artistas, a potência de realizar ações mesmo à distância.

Com Luísa Lemos tenho uma parceria de filha, já que dançar não é algo que se deixa no escritório ou fica no armário do ateliê, mas se leva no corpo e na vida. Luísa participa e integra minha produção de dança desde que era criança. Participava das aulas e ensaios, assistia aos espetáculos das coxias, das cabines técnicas de iluminação e som dos teatros. Integrou a ficha técnica do grupo *Margaridas*¹²⁴ por diversas vezes. A criação do projeto *Entrecruzados* veio da observação que nós duas fazíamos durante os intervalos entre uma produção e outra e foi-se montado ao longo dos anos até chegar no formato

¹²² Biografias dos participantes do projeto *Entrecruzados*. Disponível em:

<https://entrecruzados.com.br/bios/>

¹²³ Mariana Pimentel: integrou o grupo Margaridas no seu início (2004), participou da primeira mostra de solos Cultdance na Salamover (2005); participou do espetáculo *Samambaia* do Margaridas no Festival Marco Zero, 2010. Disponível em: <http://www.achabrasilia.com/marco-zero-2010> (Brasília/DF); participou do videodança *Alfama/ Lisboa* (Lisboa). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z3KzUVuOXao&t=32s>; participei da edição Centro Oeste do Projeto *Historiografias da Dança* SESC/Nacional em que ela coordena. Disponível em:

<https://www.sesc.com.br/portal/site/PalcoGiratorio/2018/Ensaios+e+Criticas/Historiografias+da+Danca+Brasileira>

¹²⁴ Disponível em: <https://margaridasdanca.wordpress.com/>

que foi pleiteado no edital nº 3/2017, do Fundo de Apoio à Cultura FAC da Secretaria de Cultura do DF. *Entrecruzados*¹²⁵ concorreu na categoria projeto livre e obteve o parecer de ser um projeto inovador e multidisciplinar.

*Mexido de Dança*¹²⁶, *21 terras*¹²⁷ e *No princípio*¹²⁸ foram os projetos artísticos de Soraia Silva que participei, além de integrar o Coletivo de Documentação e Pesquisa e Dança – Eros Volússia (CDPDan) quando estava vinculada como estudante no programa de pós graduação da UnB (mestrado e doutorado). Nossas afinidades artísticas percorrem a dinâmica da pesquisa entre dança e literatura, que foi objeto de mestrado e doutorado de Soraia.

Uso como dispositivos para criação leituras de literatura e/ou filosofia, e achei pertinente ao projeto colocar duas presenças e não apenas seus textos, mas as interpretações e as entrelinhas. Queria as duas presenças experimentando com as artistas de dança, um filósofo e um escritor atuando na presença, o que eu chamaria de “Letra Viva”.

Convidei Hilan Bensusan como filósofo, pois já havíamos compartilhado a cena juntos no grupo de pequena arte *Flor de Insensatez*, em 2005, além de outros trabalhos também descritos neste texto. O nome de Gonçalo M. Tavares foi sugerido por Soraia Silva, ela tinha contato com ele. Luísa, Mariana, Soraia, Hilan e eu conhecíamos o seu trabalho como literata. Gonçalo diz que a escrita é com uma modalidade atlética, não são só os dedos que escrevem, mas o corpo todo. Com o grupo formado para passarmos por uma temporada de experiências, vamos aos ensaios.

¹²⁵ Disponível em: <http://www.sinj.df.gov.br/sinj/Diario/ad510708-bdc4-3975-8726-0fc2f086ae94/DODF%20072%2016-04-2018%20INTEGRA.pdf> Acesso em: 10 dez, 2020

¹²⁶ Disponível em: <https://cen.unb.br/graduacao/exten/cdpdan/item/162-cdpdan> Acesso em: 10 dez, 2020

¹²⁷ Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/19674?mode=full> Acesso em: 10 dez, 2020

¹²⁸ Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/dancacorpo/Soraia%20Maria%20Silva%20-%200%20espa%20da%20dan%20E7a%20mem%20F3rias%20de%20uma%20linguagem.pdf> Acesso em: 10 dez, 2020

6.3 Ensaios

Ensaiar, no universo na dança, é o lugar da experimentação e organização de ideias para uma apresentação ou uma temporada de apresentações. Existe um pré começo, um início, um desenvolvimento e um fim. O objetivo é o ato performático.

A cada dia de ensaio se espera ver evolução e aumento da carga de movimentos, um acúmulo de informações lapidadas, excluídas e aceitas pela direção. A cada dia se espera resultados, cada dia é preciso resolver uma cena ou, mesmo se não conseguir, cortá-la. É preciso que camadas e camadas de movimentos, se excluam ou permaneçam, sejam lembrados ou esquecidos; a cada frase de movimentos, muitos movimentos foram excluídos ou transformados para responder a uma direção da proposta inicial.

Ensaiar é um exercício mecânico de memória. Se você está na posição de bailarino, seu objetivo é lembrar e executar os passos com o máximo de qualidade. Se você está na posição de diretor, você tem que levar os bailarinos e equipe técnica a repetir o que deu certo, o que está dando certo nos ensaios até o dia da apresentação, e garantir que o que foi ensaiado chegue ao palco com a máxima qualidade, todas às vezes. Isso considerando uma visão hierárquica e tradicional.

No caso do projeto *Entrecruzados*, eu queria experimentar os ensaios como fronteira do que já é criação e o que vem a ser, criar um processo/produto presencial no ensaio e na apresentação com o mesmo caráter. Por que o ensaio não pode ser, em sua execução, uma obra de arte, assumindo sua característica transitória, errática e experimental? No caso de *Entrecruzados*, ao ligar a câmera para gravar o ensaio um comportamento já mudava na postura, no tom de voz, na escolha das palavras, já havia um átimo de ensaio interno para o ensaio em si. Só de termos elegido, durante um dia lotado de tarefas, as mais diversas possíveis, um espaço para criar, um espaço vazio a ser preenchido com uma única tarefa, a de criar. Perguntar-se, nesse ensaio, sem saber o que fazer e construir na hora: o que será feito ou o que não será feito? Não há um objetivo a cumprir. O projeto idealizado por nós, eu e Luísa, era para trazer o questionamento acerca do tempo e dos processos criativos autorais não ligados a repertórios.

Os ensaios aconteceram no programa de videoconferências chamado Zoom¹²⁹ (alugamos esse espaço), a gravação do ensaio foi disponibilizada no canal¹³⁰ do Youtube do projeto. O vídeo era postado na linha do tempo do site junto ao relatório feito por cada participante sobre o ensaio realizado. Como a investigação tem por objetos a obra, a memória e o documento, questiona os suportes nos quais a dança pode ser/estar: no vídeo, na escrita e na transmissão oral.

Escolhemos experimentar menos tempo no processo criativo, experimentamos uma agenda apertada e pequena. Foram estipulados 3 ensaios e um ensaio geral para apresentação, que serão descritos a seguir.

6.3.1 Ensaio 1

O ensaio aconteceu em espaço virtual¹³¹ e presencial: reunimos parte do grupo, Soraia, Hilan, Luísa e eu, na minha sala de trabalho em Brasília, e Mariana Pimentel estava na sala do Zoom. Gonçalo não participou por ocasião do fuso horário, pois estava no Japão naquele momento.

Propus uma pauta disparadora: 1) Apresentação de cada artista; 2) Apresentação do projeto; 3) Partilha de criações; 4) Especulando a estrutura do evento presencial.

Como dever de casa para o próximo ensaio: 1) Um resumo do que ficou mais relevante do ensaio; 2) Enviar links, registros sobre sua apresentação; 3) Com o material recebido pelos colegas, como posso cruzar isso? 4) Na próxima quarta, fazer a proposta de Mariana sobre o que mais me tocou na semana, e trazer; 5) Escolher ao acaso um trecho do *Atlas do Corpo* de Gonçalo M. Tavares.

À medida em que íamos nos apresentando e compartilhando onde estávamos em nossas criações, inspirações e vontades já iam surgindo coletivamente. Documentos compartilhados em tempo real, atualizando as memórias e criando produtos de tempo presente: registro, fotografia, videodança documental, livro e site.

¹²⁹ Zoom é um programa de videoconferências criado em 2011 com o objetivo de atender reuniões à distância, comportando até 500 pessoas online.

¹³⁰ Canal do YouTube do projeto Entrecruzados disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCqO69c9-y6r4RO439JpjjKw> Acesso em: 10 dez, 2020

¹³¹ Disponível em: <https://youtu.be/MY2SCfEoCF8> Acesso em: 10 dez, 2020

Observo que a leitura e a escrita eram os disparadores para criação e a visualidade de imagens virtuais que íamos processando, formando um repertório de possíveis presenças.

O dia 1¹³² de ensaio é um documento de uma hora aberto a criadores e a pesquisadores de processos. O resultado não é o objetivo, mas sim a instigação, o deslumbramento e a possibilidade de usar tudo que se tem ao mesmo tempo. Abandonar-se às ideias que mais fluem e se encaixam no corpo no momento presente.

6.3.2 Ensaio 2¹³³

Nesse ensaio, trouxemos mais memórias e reencenações a partir do dever de casa. Abriu-se os arquivos de todos esses artistas, invocados e lembrados a partir das trocas: Mary Wigman, Kazuo Ono, Os especialistas, Flor de Insensatez, Maguy Marin, Grupo Corpo, Walt Whitman, Novalis, Clarice Lispector, J. E. Eielson, Vitor Meirelles, Levinas, Tico-Tico no Fubá, Eros Volússia, Jirô Taniguchi, Hayao Miyazaki, Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata, Zé Ramalho, Meg Stuart, Adélia Prado e Daniel Santiago. São compêndios históricos de danças internacionais e nacionais. Muito me intriga todos esses nomes permearem nossos imaginários e serem invocados no ensaio¹³⁴. Senti-me dançando com todos eles, parte da história.

Ler, escrever e ouvir também são suportes para dança. Gonçalo enviou um segundo áudio porque estava com problemas na conexão do Japão e não conseguia entrar na reunião.

Acasos e descasos do *Atlas do Corpo e da Imaginação*
 Acaso: “ver e imaginar” – páginas 495 e 496
 Descaso: “ver obedece ao tempo, imaginar não, é totalmente livre”!
 Acaso: “jogo e ficção”
 Descaso: “Mas nem tudo é perfeito” (jogo) / interior e exterior
 Acaso/descaso: “a mão como sendo a dança do pensamento” (página 476)
 “textos mão, textos braço” (página 469)
 “pulmões e poesia” (pág. 456)

¹³²O relatório completo disponível em: <https://entrecruzados.com.br/linha-do-tempo/> Acesso em: 10 dez, 2020

¹³³Disponível em: https://youtu.be/ne0aVdc_eyM Acesso em: 10 dez, 2020

¹³⁴Idem

Uma das tarefas de casa era escolher ao acaso um trecho do *Atlas da Imaginação* do Gonçalo e ler; mas, nessas procuras ao acaso, os participantes escolheram também por vontade própria trechos do *Atlas*. A isso chamamos descasos e esses descasos se complementavam com os trechos que eram escolhidos ao acaso. Observo esse movimento como uma improvisação estruturada, que extrapola a consigna e faz criar uma série de ações em coletivo, uma forma de pensar junto, uma forma de unir o grupo, unir na intelectualidade e no físico. As estruturas corporais vão afinando-se num tom só por estarmos juntos, lendo as mesmas coisas, falando e ouvindo sobre, criando uma linguagem em comum.

6.3.3 Ensaio 3¹³⁵

Em nosso último ensaio virtual antes do encontro presencial no Rio de Janeiro, já havíamos combinado figurinos e objetos de cena, criando uma identidade visual. Houve uma seleção de músicas que tinham sido apresentadas nos ensaios anteriores. Mariana traz a necessidade de uma estrutura a ser realizada na performance devido à sua formação. Então, nesse ensaio, uma possível estrutura foi construída e foi sendo desenvolvida até o dia da apresentação.

Eu já havia feito isso no livro *Buquê*, como disse na página dezenove deste trabalho, sobre escrita de coreografias e performance. Novamente me deparo com a escrita de uma performance, que é um outro suporte para a performance acontecer. No momento em que a colocamos no ar, publicamos, criamos uma performance que nunca aconteceu? Sim, aconteceu no âmbito do ensaio e foi registrada no áudio visual e na escrita também.

Fora do ensaio, estávamos publicando o material e compartilhando no site e nas redes. Essa atividade foi chamando a atenção de outros artistas interessados em processo artísticos online. O convívio continuava além do ensaio virtual, mandávamos constantemente mensagens, áudios, e-mails, numa intensa troca de afetos, criação e imaginação.

Uma dramaturgia construída no afeto é criada à medida que se encontra e compartilha. Os parâmetros vão sendo decididos e criados no tempo presente do

¹³⁵ Idem

acontecimento. Toda a leitura, as entrelinhas, as inspirações, os cruzamentos, as conversas trouxeram o esqueleto do que seria apresentado. Possibilitando um movimento único, estávamos criando e vivendo essa poética do encontro e experimentando sua potência de criação. O acaso nos direcionaria. O acaso seria o diretor invisível

6.3.4 Ensaio Geral¹³⁶

Nosso primeiro encontro foi no Rio de Janeiro. Estarmos juntos no presencial parecia um prolongamento do virtual, uma continuação, sem quebras, pois tínhamos um sentimento de ligação e conexão por conta dos ensaios anteriores.

Fizemos o ensaio geral na noite do dia anterior à apresentação, na hora do jantar. A desierarquização dos lugares tradicionais de dança quebra o rito, o local para ensaio pode ser o restaurante, o quarto do hotel, a caminhada entre o restaurante e o hotel, juntos na van. Normalmente os lugares de ensaio de dança são salas abertas com pisos adequados. Nesse contexto, estávamos experimentando o encontro como lugar diferente de ensaio, um estado de ensaio. A criação está na presença, seja ela virtual ou presencial, independentemente de onde se está; em uma sala de ensaio ou não.

O foco era a apresentação, então tudo estava voltado para esse momento. A apresentação tem essa força, é um ímã de atração de forças, de concentração da presença; é o máximo da presença do artista. A arte da presença tem essa característica: de vivência máxima desse momento.

O roteiro da apresentação estava agora também em função do espaço, disposição do público e dos objetos, das questões de luz e som, da disposição do projetor, mesa e cadeira. Havia uma vontade de sempre quebrar a ilusão, abrir as coxias, liberar o espaço, o público, os artistas, sem marcações rígidas, ter dispositivos de ações, com possibilidades de quebra. E, ao mesmo tempo, precisávamos lidar com os limites de tempo, de pessoas circulando, de público dentro da cena, interferências, estímulos por todo o espaço, objetos imóveis e móveis. Músicas, solos, duos, todos, pausa e silêncio.

¹³⁶ Disponível em: <https://youtu.be/9mbZRElWffw> Acesso em: 10 dez, 2020

6.4 Centro Coreográfico do Rio de Janeiro¹³⁷

Nossa estreia se daria num espaço público de dança. Espaços públicos de dança são raros no Brasil. São voltados para as especificidades da dança, que promovem de maneira amplamente acessível ao público, através de um notório formato artístico interdisciplinar, e pareceu a nós a escolha que melhor acolheria o projeto. O CCRJ esteve, dentro das suas possibilidades, colaborando de maneira profícua com o *Entrecruzados*. Um espaço onde circula a comunidade da dança do Rio de Janeiro e de outros lugares do Brasil, porque o CCRJ também recebe artistas para residências. O *Entrecruzados* em um lugar desses representa um intercâmbio de instituições, no caso, promovendo circulação entre Centros de Dança, já que em seguida fomos ao Centro de Danças do DF. Esse exemplo reforça a difusão da dança no território nacional.

Foi-nos oferecido o Teatro Angel Vianna, que possui características de mobilidade do espaço, para dispormos tanto a plateia como o formato do palco. Nesse dia, nossa equipe aumentou; passamos a ter s produtora, técnico de som e luz, fotógrafa e o designer gráfico que estava captando imagens de vídeo junto com a Luísa. Optamos por utilizar o teatro de uma maneira que desconfigurava sua caixa preta, sem distinção entre palco e plateia.

Adaptamos o espaço cênico para acolher a estrutura que vínhamos acertando desde os ensaios. Combinamos com os novos integrantes o roteiro que estava proposto para a apresentação. Mesmo numa estrutura dramatúrgica aberta, quando envolve uma equipe técnica, a estrutura se faz necessária minimamente para ter um norte em comum, e a colocamos no site para ser compartilhada a todos.

A documentação acontecia em tempo real, quando estava ocorrendo na cena, envolvendo artistas, público e equipe técnica. Novamente, estávamos diluindo e deslocando o espaço cênico e, unindo, numa mesma plataforma, ensaio, apresentação e documentação. Como o projeto não terminava nessa única apresentação, ela se dava contiguamente no virtual. Seguimos para Brasília.

¹³⁷O Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro (2004) é um espaço público que fomenta ações de reflexão, fruição, memória e difusão da dança, contemplando a diversidade das expressões em dança negra, contemporânea, videodança, ballet, dança educação. Disponível em: <https://centrocoreografico.wordpress.com/ocentro/> Acesso em: 10 dez, 2020

6.5 Centro de Dança do DF¹³⁸

A configuração foi diferente em Brasília. No Rio de Janeiro estávamos imersos como numa residência artística, todos os cinco artistas não eram residentes da cidade, exceto por Mariana Pimentel, contudo, ela tirou três dias de férias para estar imersa no Rio de Janeiro. Porém, em Brasília, a imersão mudou, porque a maioria é residente e Mariana é da cidade. O literalmente estrangeiro era Gonçalo M. Tavares, que ficou hospedado sozinho no hotel. Todavia, o espaço virtual estava em grande trânsito com mensagens, e-mails e telefonemas. Espaço, esse, construído previamente.

Para mim, foi uma experiência às avessas. Construímos a apresentação virtualmente, estreamos e circulamos o espetáculo ao mesmo tempo e retornamos à origem do projeto para uma segunda apresentação. O formato da execução do projeto seguia uma metodologia própria, adequando-se a cada momento presente.

Nos encontramos no ensaio geral já na sala em que iríamos apresentar, uma sala tradicional de dança mais espaçosa do que o teatro no Rio de Janeiro. Adotamos e adaptamos o mesmo roteiro da apresentação do Rio com uma equipe técnica diferente, aqui de Brasília.

Evocamos, na cena em Brasília, a nudez de expectativas, sendo afetados e nos permitindo afetar. Essa foi a medida da presença, criar um campo de força de união de estágios de encontros e solos. Tratava-se de constante estado de ação e reação, a intensidade da presença numa confluência de encontros, com os inevitáveis desencontros.

6.6 Reunião Pós Encontro

Após os encontros presenciais, fizemos uma reunião na nossa sala virtual do programa Zoom sobre a feitura do texto. Recapitulamos as dificuldades dos dois dias: a nossa nostalgia ativista de trabalho de corpo; como se estava improvisando e, ao mesmo tempo, fazendo produto em estado poético.

¹³⁸Centro de Danças do DF (1992), erário público exclusivo para dança Disponível em: <http://df.gov.br/centro-de-danca/> Acesso em: 10 dez, 2020

Falamos sobre o impacto do trabalho e uma vontade vibrante de fazer tudo de novo mais vezes, já que apresentação era um esforço de realização

A escrita do livro tinha o objetivo de expor, depois de ter colocado seu corpo em entrecruzamento, como poderia ser um texto poético. As apresentações foram velozes, um condensado de energia. Usamos toda nossa bagagem, sem deixar muito tempo para escolhas.

Soraia, nesse encontro, descreve a maneira como escreveu o texto para o livro. Escreveu logo em seguida às apresentações, aproveitando os sentimentos que estavam frescos, porque sentiu muita coisa muito rapidamente e queria trazer essa velocidade para o seu texto escrito.

O que eu escrevo sobre o que eu experienciei? O que eu vi enquanto estava em cena? O que eu ouvi? Quais eram as minhas alternativas e inspirações?

Cada artista ali tem um repertório artístico construído ao longo de anos de suas carreiras e suas experiências cênicas e de escrituras são diferenciadas, e isso é o que se pode ver no livro criado coletivamente.

6.7 O livro¹³⁹

A escrita do livro se deu após os encontros presenciais em um prazo de 20 dias para entregá-lo. A ideia é que fosse um registro/relatório poético com caráter de obra aberta, que é o ponto chave de *Entrecruzados*; não fechamos os canais, já que fomos estimulados além dos nossos limites, estendendo o instante ao máximo.

Cada artista escreveu um gênero diferente, às vezes cruzando os gêneros, de maneira poética, às vezes informativa, criando um desdobramento da obra. Tivemos uma tradução em audiodescrição do livro, a dança no áudio, uma mediação ao público de deficiência visual, mas que cria também um tipo de suporte para dança. Acredito que uma imaginação virtual acontece quando ouvimos o áudio da descrição das imagens; como descrever o movimento? Cada pessoa que ouvir vai criar esse movimento dentro de sua memória de imagens. Quando ouvimos a audiodescrição, elaboramos uma dança virtual.

¹³⁹O livro criado pelo *Entrecruzados* se encontra disponível em: https://entrecruzados.com.br/wp-content/uploads/2019/03/Livro_Entrecruzados_virtual_cegos-1.pdf Acesso em: 10 dez, 2020 e no anexo 3 desta tese.

Com a possibilidade da imaginação dos movimentos, cria-se um documento, um arquivo, uma audiodança. E a tradução na linguagem das libras? Esse é outro suporte criado para dança. A dança acontece naqueles gestos, as palavras são gestos, e trazem interferência na dramaturgia. É de se pensar que, com a amplitude de acesso das artes às pessoas com deficiências, poderemos unir a dramaturgia dos espetáculos com esses técnicos de acessibilidade, que também compõem a ficha técnica dos espetáculos.

“Eu nunca encontrei um acontecimento solto. Mas continuo procurando quando acaba o entrecruzamento.” Hilan Bensusan (Entrecruzados, p. 57).

“Via possível (outra via possível) para futuro relação escrita/ performance, dança Eu ter um pequeno ecrã que me permite ver ao mesmo tempo o que está a ser feito no palco. A escrita responder aos olhos.” Gonçalo M. Tavares (Entrecruzados, p. 40).

“...que venham novos produtores com suas novas propostas de escrituras cênicas conjugadas de vários corpos de textos, tantos quantos universos imaginados forem possíveis...” Soraia Silva (Entrecruzados, p.26)

“...e prosseguir com essa experimentação cuja meta é pesquisar modos de criar e compartilhar pesquisa, e, a meu ver, é também de formar redes de parceiros multilinguagens para que possamos nos fortalecer enquanto artistas e potencializar o trabalhos uns dos outros em tempos muito duros e complexos para a classe artística que, desde sempre, já tem que lidar com cenários de incertezas.” Mariana Pimentel (Entrecruzados, p. 20)

“Centro e trinta e seis cruzamentos $1+3+6 = 10$ (risco, brio, boa sorte) $1+0 = 1$ (coragem para os iniciados, ambição) Cento e vinte e quatro espaços entre $1+2+4 = 7$ (ações rápidas, sucesso) Projetar Cem mil reais Seis em Brasília, Rio de Janeiro e Lisboa Uma sala virtual Três ensaios Brasília, Rio de Janeiro, Tóquio Cinco Atlas do Corpo e da Imaginação 2 centros 2 encontros (criadores e público) 2 cidades Brasília e Rio de Janeiro 1 livro 1 videoperformancedocumental 1 site 1 canal no YouTube 1 página no Facebook 1 página no Instagram 1 e-mail 28 trânsitos, postos de coleta de dados e estados poéticos.” Laura Virgínia (Entrecruzados, p. 57).

Em cada escrita, os autores ficaram isolados em seu campo criativo. Depois de estimulados pelas apresentações, nos textos acima observamos como cada artista

respondeu à continuação do projeto *Entrecruzados*, mostrando a vastidão de portas abertas desse processo, que se encerra no livro e no videodança documental, mas que já se projeta para uma nova pulsação de movimento, de criação, novas formas de viver a dança, formas de suportar a efemeridade. No aspecto da efemeridade, acredito que o projeto cumpriu seu objetivo, ele pontuou em cada suporte onde a dança transitou a efemeridade das palavras, das imagens, e dos áudios, a cada leitura, a cada olhar sobre as obras produzidas, revivemos reencenamos, retomamos aquele instante. Na repetição nasce o efêmero, mais uma vez, continuamente.

6.8 Videodança documental

A televisão mudou nossa percepção da medida de tempo. Nas artes da presença, o tempo da cena era corrido e o corpo estava inteiro. A cena se passava como se fosse uma casa sem uma das paredes, com a visão voltada para a rua, e você da calçada poderia ver o que acontece lá dentro. Com a televisão, essa parede virou uma janela, o tempo ficou cheio de cortes, fragmentado. E com a videodança, essa janela virou uma fresta, o detalhe virou a cena inteira e com isso o corpo ficou também fragmentado. E a edição na videodança dá a forma, como na coreografia. Essa foi uma das intenções da filmagem e da edição do videodança documental de *Entrecruzados*. Luísa Lemos usou a dinâmica corporal dos artistas e o movimento espacial da câmera para criar um fluxo de imagens que conduzissem, na edição, à seleção de imagens que trouxessem uma narrativa plena de significado.

A outra intenção era o desejo de uma memória feliz e apaziguada com o resgate virtual que se presentifica. A videodança pode ser suporte para a lembrança que vive de si mesma, rememorando Riccoeur. Por isso, tanto na captação das imagens quanto na edição, houve uma narrativa sensível que testemunha e não comporta tudo. Criou-se um documento, para que depois seja um arquivo, videodança documental, a ser retomado e repetido ao longo de sua existência.

O lançamento foi na galeria deCurators, na qual criamos uma proposta de formato para a exibição da videodança documental. O público assiste pelo celular. Oferecemos fones de ouvido e o endereço do vídeo, que era no site do *Entrecruzados*. Trazendo, assim, o telefone celular como uma espécie de documento, um documento físico e digital. Na vida digital, usamos o celular como uma espécie de extensão do nosso corpo, como uma

prótese de nós mesmos, e ali guardamos todas as informações, inclusive informações confidenciais e sigilosas sobre nós mesmos. Ao invés do documento ser projetado para fora e visualizado por todos, como em uma projeção tradicional, fizemos uma experiência de que cada um estivesse segurando o documento habitando o celular. Foi como uma visitação, como se eu tivesse retirado o documento de um arquivo maior que é o próprio site *Entrecruzados*. O vídeo estava dentro de um arquivo, dentro do site *Entrecruzados* e o público acessa dentro do seu próprio celular com fones de ouvido e assiste o documento do projeto *Entrecruzados* (Figura 74). No mesmo dia do lançamento da videodança documental (Figura 75), também foi o lançamento do livro com textos e imagens que são registros poéticos do projeto.

6.9 Desdobramentos

Em seis meses de *Entrecruzados*, transcorreu intercâmbio em realidades artísticas dessemelhantes, contudo, a ferramenta de sala virtual pode registrar e partilhar nossos processos criativos e reflexivos e nos permitiu disponibilizar todo processo, tornando-o, ao mesmo tempo registro, acervo e poética. Concretizando um conjunto documental de conteúdos relacionados ao cruzamento de linguagens artísticas dentro de uma dinâmica de produção de conteúdo, tendo em vista os mais variados suportes (escrita, discurso, dança, vídeo e fotografia), criou-se uma grande coreografia para o arquivo. Processos criativos que podem ser retomados, registros, vestígios de documentação e uma memória a ser rememorada.

O projeto foi criado em 2017, executado em 2018 (Figura 77), e lançamento do livro e da videodança documental aconteceu em 2019. A partir do compartilhamento desse conjunto documental artístico, outros artistas se interessaram por nossa pesquisa e estávamos dispostos a conhecer pesquisas e projetos que se relacionassem com os temas de interesse do projeto *Entrecruzados*, como improvisação, composição, registro, acervo e criação artística à distância.

Uma conversa produtiva e afetiva, antes da pandemia de COVID-19, entre Mariana e eu, aconteceu também com os artistas, como Ana Mundim e Alexandre, Américo que realizaram criações suas à distância, porém só durante a quarentena (entre março e outubro de 2020), e estabelecemos encontros virtuais no programa Zoom. Usamos a metodologia de cada um para oferecer dispositivos e compartilhar no grupo.

Os encontros estão disponíveis dentro de uma aba no site *Entrecruzados*, em registro em vídeo.

Incluimos no site uma aba chamada “desdobramentos”¹⁴⁰, onde incluimos acervo de diários de processo, imagens e memórias dos trabalhos criados à distância: *Cartas abertas ao desejo*, de Ana Mundim e Paula Bueno e *Trago olhos cansados e ossos cheios de esperança*, de Alexandre Américo e Zé Reis. Esse material rico foi compartilhado num evento que chamamos de *Visita guiada ao Site*¹⁴¹. Era uma metáfora da visita mediada pelos artistas das criações em museus, mostrando o trabalho que fizeram. A mediação é uma ferramenta que desejo explorar, porque nos traz primeiro a proximidade do público com o artista e a obra, e também uma maneira de encenar os arquivos de dança, nos remetendo a Lepecki quando diz que o conceito expandido de arquivo é formação, informação e transformação. Para as visitas foram cobrados valores orgânicos oferecidos pela audiência, tornando assim, também, o projeto com uma economia própria, bem necessária no momento de pandemia (Figura 75).

¹⁴⁰Disponível em: <https://entrecruzados.com.br/desdobramentos/> Acesso em: 10 dez, 2020

¹⁴¹Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CFMov-nF9CD/> Acesso em: 10 dez, 2020

FIGURAS CAPÍTULO 6



Figura 76 - Luísa Lemos captando em cena a performance *Entrecruzados*, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2018



Figure 77 – Juana Miranda, Gonçalo M Tavares, Luísa Lemos, Mariana Pimentel, Laura Virgínia e Soraia Silva, 2018

Visita Guiada

ao site
www.entrecruzados.com.br

Laura Virgínia *Mariana Pimentel*
Ana Mundim *Alexandre Américo*

Convidam Paula Bueno e Zé Reis

09 e 16 de SET às 18h30
contribuição colaborativa

Ingressos: Link na Bio @projetoentrecruzados

Figura 78 - Cartaz Visita guiada ao site

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Clov: Você acredita na vida futura?
Hamm: A minha sempre foi.
(BECKETT, 2010)

Eu termino essa tese no ano de 2020, marcado pela pandemia da COVID 19¹⁴², que afetou as instâncias sociais, econômicas e culturais de todo o mundo. As artes da presença foram as que mais sofreram com a pandemia porque tiveram que parar completamente suas atividades para evitar a proliferação do vírus, que se propaga com muita facilidade em aglomerações e espaços fechados.

Todas as organizações artísticas profissionais e amadoras de dança ao redor do mundo se voltaram para a virtualidade como um meio de viver e sobreviver a essa nova condição de vida até um futuro incerto de retorno aos palcos, teatros, às salas de aulas e ensaios. No início da pandemia, sob a obrigatoriedade do confinamento e distanciamento social¹⁴³ (com uma previsão máxima de três meses de duração), muitos artistas, impedidos de exercer suas atividades no presencial, ofereceram aulas e apresentações de seus trabalhos virtualmente e gratuitamente como uma maneira de dirimir os danos físicos, emocionais e sociais que o surto já estava causando. Mas, a realidade se apresentou diferente, o confinamento durou mais tempo e uma segunda onda da doença já aponta em um curto prazo. Com isso, a atividade virtual ganhou mais força e possibilidade de um futuro em que, o que é ao vivo, é também “ao vivo” no ambiente virtual. Virtual e presencial estão se hibridizando e apontando como uma nova maneira de se estar no mundo, e no mundo da dança, isso concretiza a presença nas transmissões ao vivo.

Da mesma maneira, a defesa dessa tese será virtual (não imaginaria isso há quatro anos) e se transformará em um arquivo digital localizado no Repositório Institucional da UnB (RIUnB) e armazenada num catálogo nacional de teses de dissertações da BDTD/IBICT, que tem como missão disponibilizar para o mundo as pesquisas nacionais

¹⁴²A pandemia da COVID 19 é uma crise sanitária mundial iniciada em 1º de dezembro 2019 na China e declarada surto em 31 de março de 2020 pela OMS. Disponível em:

<https://coronavirus.saude.gov.br/sobre-a-doenca#o-que-e-covid> Acesso em: 10 dez, 2020

¹⁴³Confinamento e distanciamento social são medidas de segurança para proliferação do vírus da COVID-19. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/saude/noticia/2020-04/covid-19-confinamento-e-distanciamento-social-preocupam-psicologos> Acesso em: 10 dez, 2020

em ambiente acadêmico. Suor, experimentos, processos, artistas, coreografias, curadorias, programações, aulas, ensaios, *happening*, *jam sessions*, espetáculos, exposições; uma trajetória de trinta e dois anos relatada aqui que será transformada em dados armazenados num catálogo com acesso virtual. Como não dizer que dancei para ser um arquivo? Tracei uma dança para arquivos.

Enquanto estava dançando, nos anos oitenta e noventa, já estava produzindo no corpo e em Brasília – **memória** – sem saber e sem me preocupar em guardar para o futuro. Deixei aqui o testemunho dessa história, por meio dos vestígios e rastros dessas criações, especialmente na videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*. Criei cenários com a mostra *Cultdance*. Foram quinze anos de articulação, de partilha e de criação de contextos locais para a dança independente no planalto central e no Brasil. Ressalto o alcance da Mostra Dança para Tela; conectamo-nos aos trabalhos de artistas latinos e europeus, essa abrangência se deu ao habitar-se, ao mesmo tempo, o virtual e o presencial, mantendo ativa uma rede criada ao longo dos anos. Isso ocorreu exatamente na época em que ousadamente me propus a dirigir um espaço de arte, a Salamover, numa tentativa de explorar as possibilidades econômicas, além dos editais e dos festivais engessados de dança e encontrar meus pares, artistas etc. E como tornar mais visíveis esses artistas? Precisávamos de mais locais de difusão das nossas artes, o que nos levou a uma busca por uma economia mais igualitária nesse campo. Uma busca pela alteridade nas redes.

Compreendo que minha formação fragmentada e multidisciplinar me levou a experimentar dançar em suportes além do corpo e do palco. Pude, na videodança, explorar mais do ofício de coreógrafa, lançando meu olhar para câmera, para o tempo fragmentado junto com o gesto, originando outras escrituras para dança. Essa indisciplina, que se expande além da transdisciplinaridade, da interdisciplinaridade, como diria Grainer¹⁴⁴, me ajudou a realizar a dança em outros suportes, como a escrita, a fotografia, o vídeo, o áudio de dança e a instalação. Derreter os limites de onde a dança pode estar, propondo plataformas diversas à efemeridade da dança. Em que futuro a dança pode continuar a existir e a resistir? De que maneiras garantir essa presença?

¹⁴⁴GRAINER, C. “O registro de dança como pensamento que dança”. *in: Revista D’Art*, Secretaria Municipal de Cultura São Paulo, 2002.

Por outro lado, o registro é a própria obra que se torna um documento, que por sua vez pode ser guardado dentro dos arquivos das mostras e dos festivais e dentro da memória e do esquecimento de quem assistiu. Por quanto tempo se sustenta um festival ou mostra? O mesmo tempo que se guarda os arquivos pessoais de um coreógrafo?

Relembro aqui Lepecki e seu conceito de arquivo: corpo mergulhado em memórias guardadas na pele, nos músculos, nos órgãos, no DNA. O indivíduo não se separa delas quando dança, mas se relaciona com elas, com o contexto, com o que foi apagado ou mesmo negado a continuar sendo lembrado, sendo lembrado ao longo do tempo. A investigação física na dança é extremamente comunicativa, apesar de sua ilegibilidade. Quem é a história da dança para mim? Para minha cidade? Outras mulheres negras? E para a geração que está vindo? Onde ela pode encontrar, ter acesso a essa história? Quero abrir, com este trabalho, um possível caminho para guardar as histórias não contadas, que foram invisibilizadas pela história hegemônica. Portanto, o que pode ser irreconhecível para alguns, pode não ser para outros. Interesse-me em sistematizar a ilegibilidade e a invisibilidade da história da dança, contribuo aqui para que se siga contando, recontando e rememorando, buscando uma memória feliz.

Interessada em guardar ou mesmo salvar as obras que fiz ao longo de 20 anos em Brasília, olhei para os meus pares de dança contemporânea e constatei que guardamos boa parte de nossas obras em acervos pessoais, que traçamos nosso trajeto de apresentações e ensaios em vários espaços que já não existem mais. Essa investigação me jogou em um campo vazio-morto de informações dos artistas, da própria nova-planejada-inacabada capital federal. Meu primeiro trabalho autoral foi no Usina Centro de Pesquisa do Movimento, localizado na avenida W3 Sul, em Brasília.

Se relembro de mim, também relembro dos meus pares de dança. Relembro em forma de lapsos de tempo e espaço, por conta dessa imagem em movimento. De tanto termos visto filmes e documentários, nós já entendemos esse mecanismo de esquecimento, então, essa sobreposição de fotos pessoais, coreografias, áudios e a música investiram na dramaturgia da rememoração, onde até a imagem pictórica abstrai a temporal, numa dimensão que se aprofunda, de acordo com a representação. A ideia de *W3 SUL hortas y pomares* é ser uma obra na rede, que pode ser lida e relida.

A feitura de *Entrecruzados* desafiou-me a dançar na rede, para a rede e para o arquivo salvo na rede. Provocou os conceitos de autoria, de coautoria, de autoria compartilhada, de distribuição na rede sem hierarquias. Abordou as questões de espaço, efemeridade, tempo, experiência e desapego de instâncias premeditadas do que seria apresentação, ensaio, dança, vídeo, áudio, registro e pesquisa. Vale acrescentar a experiência que Loie Fuller, uma artista-etc de seu tempo, vivenciou. Quando, em 1892, chega a Paris no Folies Bergère, para uma audição, no momento que desce da carruagem se depara com um cartaz com um desenho de uma bailarina mais jovem dançando sua “dança serpentini”. Porém, isso não a deteve, faz a audição no *cabaret*, com todo o seu maquinário de iluminação. Foi aprovada e continuou a temporada já anunciada pelo cabaré com o mesmo cartaz que tinha sido confeccionado para a bailarina jovem, que havia copiado sua “dança serpentini” há cinco anos, quando a tinha visto nos palcos nos Estados Unidos. Contudo, isso também não deteve a jovem bailarina que continuou a sua dança serpentina em outros lugares, como outras bailarinas também o fizeram, conta Loie em sua biografia. De quem é o gesto? De quem é essa dança? São questões de autoria, de danças que traçam um caminho de se soltar na rede. O fato de “prender” o gesto impedirá que outros desejem fazê-lo? Não é melhor perpetuar esse desejo que o gesto prossiga na memória de outros corpos?

O empenho de compreender meu processo artístico e me debruçar sobre minha obra parte de uma vida dedicada à dança e à arte. Por isso, torno-me protagonista ao observar esses processos artísticos que realizei com a colaboração de vários artistas fundantes na minha trajetória.

Eu almejo, com este trabalho, compartilhar uma maneira possível de se pesquisar experiências de processos artísticos à distância em diversos suportes, e contribuir para o diálogo entre as práticas acadêmicas, performativas e formativas nesta área. Procurei, a todo tempo, um equilíbrio entre tradição e inovação.

Se a mídia da dança pode ser definida como a relação entre performer e espectador, pode-se argumentar que a memória compõe a própria substância deste encontro. Com a exploração das estratégias de reenactment, a prática de dança atual está claramente redescobrando a função central da memória à medida que ela é deliberadamente usada como um dos muitos dispositivos para produzir nova obra. Desse modo, o que o re-enactment essencialmente proclama é a visão bilateral de que memória e movimento são igualmente parceiros, abraçando um ao outro intimamente em um contínuo pas de deux. (LAET, 2018, p. 59)

Termino esta tese dançando junto à bailarina Martha C. González, que se apresenta aqui nesse vídeo¹⁴⁵. Ela nos brinda com sua dança rememorada ao ouvir a música de Tchaikovsky para o *ballet* mais popular de repertório, *O lago dos Cisnes*. Música e dança atravessaram séculos e séculos de execução nos corpos de bailarinas por todo o mundo. Completamente sem memória, Martha ouve a música e traz em seu corpo a expressividade e o impulso do gesto de quando executava no passado de primeira bailarina. Entrecruzo três arquivos: o corpo de Martha, a música de Tchaikovsky e o vídeo criado com ela dançando sua memória. A mente, o corpo e a memória; a dança é uma arte genealógica, passada oralmente de mestre a aluno, esteja ele no presencial ou no virtual. A dança se preconiza sempre atual quando a memória é usada como método e transformada para um arquivo.

¹⁴⁵Disponível em: <https://www.newser.com/story/298612/ballerina-with-alzheimers-dances-to-swan-lake.html> Acesso em: 10 dez, 2020

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor (ano da edição original 1965) *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. São Paulo, Unesp, 2013.
- BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas*. São Paulo, Planeta do Brasil, 2010.
- BASBAUM, Ricardo. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro, Azougue, 2013.
- BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo, Cosac & Naify, 2010.
- BORGES, Jorge. *Ficções*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- BOURRIAD, Nicolas. *Pós-produção como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo, Martins Fontes, 2009.
- BREA, José.Luís. *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución eletrônica*. Barcelona, Editorial GEDISA, 2007.
- BROOKS, Virginia et al. “De Méliès ao streaming vídeo: um século de imagens móveis da dança”, in: *Dança em Foco: dança e tecnologia*. V. 1, p. 34-49, Rio de Janeiro, Instituto Telemar, 2006.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CALDAS, Paulo. et al. *Dança em Foco: dança na tela*. V.4, p. 34-40. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria/ Oi Futuro, 2009.
- CANDAU, Joel. *Antropologia da Memória*. Lisboa, Instituto Piaget, 2005.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar*. São Paulo, Unesp, 2006.
- CHRISTINE G. in: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020.
Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108963/christine-greiner>>.
Acesso em: 22 de Nov. 2020.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da Alma, espelho do mundo*, in: NOVAES, Adauto (org.). *Olhar*. SP, Companhia das Letras, 1988.
- CONNERTON, Paul. *Como as sociedades recordam*. Lisboa, Celta editora, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. *Papéis Inesperados*. São Paulo, Civilização Brasileira, 2010.
- COSTA, Maria Elisa. *Doaram suas asas e seus braços*. P. 70-73 Gramna, RocaFoc, 2001.
- CUNTO, Yara de MARTINELLI, Susi. *A História que se Dança: 45 anos do movimento da Dança em Brasília*. Brasília, Endança, 2005.

- DAVIS, Paula. *Congênito*. Belo Horizonte, Quixote+Do, 2019.
- DEREN, Maya. *Essencial Deren: Collected Writings on Film*. Nova York, Documentext, 2008.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo, Martins editora, 2006.
- FAZENDA, Maria José. “Interações na cena da dança contemporânea: duetos, solos e grupos”. V. 6, p. 163-178. Lisboa, Revista Alicerce, 2016.
- FERREIRA, Jerusa. *Armadilhas da Memória e outros ensaios*. São Paulo, Ateliê, 2003.
- GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte, C/Arte, 2006.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo, Iluminuras, 2005.
- GRAEFF, Edgar. *Cidade e Utopia*. Vegas, 1979.
- GREINER, Christine. *O registro de dança como pensamento que dança, in: Revista D'Art*, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, 2002.
- _____ e KARTZ, H. *O meio é a mensagem porque o corpo é o objeto da comunicação*. Húmus, 2004.
- IAB. *Dossiê do concurso*. Brasília, 2002.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ática, 1997.
- KAPPENBERG, Claudia. “The logic of the copy, from appropriation to choreography”. Vol 1, p. 67-76. Brighon, *The international journal of screendance*, 2010.
- KASTRUP Viginia e PASSOS Eduardo. *Cartografar é traçar um plano comum*, Vol. 25, p.263-280. Rio de Janeiro, Fractal, 2013.
- LAET, Timmy de. *Corpos co(se)m memórias*. V.9, p.71-98. Recife, Revista Moringa. Trad. Roberta Ramos Marques e Poliana Dantas, 2018.
- LANGER, Susane. *Sentimento e Forma*. São Paulo, Perspectiva, 1980.
- LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo, Editora 34, 1996.

- LEITE, Sônia. *Angústia*. Coleção Passo a passo. São Paulo, Editora Schwartz - Companhia das Letras, 2011.
- LEPECKI, André. “*The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*”, in: *Dance Research Journal*, v. 42, n. 2, Winter 2010.
- LIGHTMAN, Allan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- MARCELLINO, Nelson. *Lazer e humanização*. Rio de Janeiro, Papirus, 1983.
- MARQUES, I. *Dançando na escola*. São Paulo, Cortex, 2011.
- MONTES, Maria. *Memória e patrimônio imaterial*. São Paulo, SESCSP, 2003.
- NELSON, Lisa. *Notas de aula*, Brasília, 1997.
- NIEMEYER, O. *A forma na Arquitetura*. Rio de Janeiro, Avenir, 1978.
- NOISETTE, Philippe. *Talk about Contemporary dance*. Paris, Flammarion, 2011.
- OWEN, Land. “*Life itself?*” apud STUART C. *Film and video art*. Londres, Tate publishing, 2009.
- PAXTON, Steve. “*Drafting interior techniques*”, in: Nova Iorque, *Contact Quarterly*, vol. 18, 1993.
- PIERRAKOS, Eva. *Criando União*. São Paulo, Cultrix, 2007.
- POLLACK M. *Memória, Esquecimento, Silêncio: Estudos Históricos*. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2278/1417> 1989/3
- RICCOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. São Paulo, Unicamp, 2007.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. PUC/SP, 1989.
- ROPA, Eugenia. *O solo de dança no séc. XX*. Vol. 12, p. 23-30. Florianópolis, Revista Urdimento, 2009.
- ROSENBERG, Douglas. *Screendance: ephemeral image*. Reino Unido, Oxford Press, 2012.
- ROSINY, Claudia et al. “*Videodança*”, in: *Dança em Foco: videodança*. V. 2, p. 15-30. Rio de Janeiro, Oi Futuro, 2007.
- SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Bahia, Editora UFBA, 2008.
- SILVA, Soraia. *Poemadançando: Gilka Machado e Eros Volússia*. Brasília: Universidade de Brasília, 2007.

TAVARES Gonçalo. M. *Atlas do Corpo e da imaginação*. Lisboa, Relógio D'água, 2013.

TAYLOR, Diana. *Performance, Patrimônio Cultural Intangível*. Belo Horizonte: Pós, v 1, n 1, 2008.

VIEIRA, Josenia. *Reflexões sobre a língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Vozes, 2007.

VILLAR, Fernando. *Interdisciplinaridade artísticas*. V. 1. P.115-120. São Luís, FUNDARTE, 2003.

WALTY, Ivete. *Palavra e Imagem – leituras cruzadas*. Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

WOLFF, Virgínia, tradução de Laura Alves. *Orlando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Espetáculo *All that jazz*, 1985

Figura 2- Espetáculo *All that jazz*, 1985

Figura 3 - Espetáculo *A disciplina do amor*, 1998

Figura 4 - Espetáculo *A disciplina do amor*, 1998

Figura 5 - Espetáculo *A disciplina do amor*, 2000

Figura 6 - Solo *A bela adormecida*, 2000

Figura 7 - Solo *A bela adormecida*, 2000

Figura 8 - Solo *Romeu e Julieta*, 2001

Figura 9 - Solo *Romeu e Julieta*, 2001

Figura 10 - Performance em grupo *Calhas*, 2002

Figura 11 - Performance em grupo *Calhas*, 2002

Figura 12 - Reportagem Correio Braziliense Salamover, 2005

Figura 13 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004

Figura 14 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004

Figura 15 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004

Figura 16 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004

Figura 17 - Projeto *Sagração da Primavera*, 2004

Figura 18 - Feira Cultural *Kulturelle*, 2005

Figura 19 - Mostra Cultdance *Solos na Sala*, 2005

Figura 20 - Capa *Buquê*, 2006

Figura 21 - Interior *Buquê*, 2006

Figura 22 - Interior *Buquê*, 2006

Figura 23 - Performance *Perto do Coração Selvagem*, 2004

Figura 24 - Espetáculo *Campo de Flores*, 2005

Figura 25 - Videodança *De água nem tão doce*, 2006

Figura 26 - Videodança *Retina*, 2009

Figura 27 - Videodança, *Abs8-S3-x0*, 2011

Figura 28 - *Série Pequenas Criaturas*, 2012

Figura 29 - *Série Pequenas Criaturas*, 2012

Figura 30 - *Série Pequenas Criaturas*, 2012

Figura 31 - *Série Pequenas Criaturas*, 2012

Figura 32 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018

- Figura 33 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 34 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 35 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 36 - Usina, 1998
- Figura 37 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 38 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 39 - Teatro Galpão, 1973
- Figura 40 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 41 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 42 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 43 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 44 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 45 - Espetáculo *Joana D`Arc*, 1992
- Figura 46 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 47 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 48 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 49 - Videodança documental *W3 SUL hortas y pomares*, 2018
- Figura 50 - Cartaz evento *Dança para Tela*, 2011
- Figura 51 - Cartaz Mostra *Dança para Tela* PE, 2012
- Figura 52 - Cartaz Mostra *Dança para Tela* PB, 2012
- Figura 53 - Cartaz Mostra *Dança para Tela* GO, 2012
- Figura 54 - Cartaz *Solos na Sala*, 2014
- Figura 55 - Avatar Mostra *Cultdance*, 2015
- Figura 56 - Flyer Mostra *Solos na Sala*, 2015
- Figura 57 - Mostra *Solos na Sala*, 2015
- Figura 58 - Roda de conversa *Cultdance*, 2015
- Figura 59 - Avatar Mostra *Cultdance*, 2017
- Figura 60 - Mostra *Solos na Sala*, 2017
- Figura 61 - Mostra *Duos na Sala*, 2017
- Figura 62 - Encontro de criadores de videodança *Cultdance*, 2017
- Figura 63 - Cartaz mostra *Cultdance*, 2018
- Figura 64 - Participantes da mostra *Cultdance*, 2018
- Figura 65 - Mostra *Solos na Sala*, 2018
- Figura 66 - Mostra *Solos na Sala*, 2018

Figura 67 - Mostra *Duos na Sala*, 2018

Figura 68 - Mostra *Duos na Sala*, 2018

Figura 69 - Ficha técnica exposição *Installation and Theatricality*, 2012

Figura 70 - Instalação de *Um teto todo seu*, 2012

Figura 71 - Cartaz da exposição *Objeto Orientado*, 2012

Figura 72 - Registro Poético *Objeto Orientado*, 2012

Figura 73 - Registro Poético *Objeto Orientado*, 2012

Figura 74 - Registro Poético *Objeto Orientado*, 2012

Figura 75 - Cartaz lançamento do livro *Entrecruzados*, 2019

Figura 76 - Luísa Lemos captando em cena a performance *Entrecruzados*, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2018

Figura 77 - – Juana Miranda, Gonçalo M Tavares, Luísa Lemos, Mariana Pimentel, Laura Virgínia e Soraia Silva, 2018

Figura 78 - Cartaz Visita guiada ao site, 2020

ANEXOS

ANEXO 1

Declarações dos artistas participantes da Série Pequenas Criaturas

Primeiro videodança da série

Alfama, Lisboa, Portugal

"A proposta do projeto "Pequenas Criaturas" me pareceu sedutora desde o início. Fazer com que uma temática transite por três espaços diferentes faz com que a abordagem de vídeo seja ainda mais pertinente, ao captar a fotografia da paisagem das cidades em confluência com a do corpo em movimento. Foi muito interessante revisitar e enxergar com outros olhos a cidade onde vivo há cerca de quatro anos, por meio de uma linguagem ainda nova para mim. Foi a minha primeira experiência em vídeo, o que alterou de forma significativa a minha relação com o movimento e com os modos de captação dele. Estou muito contente com o vídeo e ansiosa para vê-lo em contato com o público. Espero que possamos contribuir com a linguagem do videodança, aproximando mais as pessoas desta outra percepção da dança." Mariana Pimentel/ performer

"Rodar em Lisboa a peça da série Pequenas Criaturas foi para mim uma das mais felizes parcerias artísticas que já pude estabelecer. Em curto espaço de tempo e numa sintonia intuitiva, abordar cinematograficamente uma coreografia pelos espaços de Alfama revelou-me as especificidades da vídeo-dança: a narrativa corporal como agente da narrativa, plástica pela própria performance do corpo nos diversos espaços, e bastando-se nesta operação de significados sensoriais, sutis e secretos, por vezes impenetráveis."

André Francioli/ realização, montagem, desenho de som e pós-produção

Segundo videodança da série

Bloomsbury, Londres Inglaterra

Collaboration - this was the most significant aspect of our project, the joys of collaboration. Laura's background is in dance, with an strong interest in literature and feminism. Although we had already worked together in Brazil (Laura has performed in some of my installations) this time it was a completely new universe for me, to co-create a performance piece for video as part of her residence in screen dance, in London.

Originally, Laura asked me to read *A Room of One's Own*, by Virginia Woolf. She told me it had an enormous influence in her life as an young artist, and she had always wanted to create a dance piece for it. The essay is based in a series of lectures delivered in 1928, under the title of 'Women and Fiction', in which Virginia Woolf concludes women needed to achieve the same (material) independence as men if they wanted to be writers.

An important part of the essay is set in the British Museum and its vicinities, in Bloomsbury. The area is famous for the circle of intellectuals and artists who used to

live and meet up there to discuss art in the first half of the 20th century (Virginia Woolf included). We took one afternoon touring around the area and decided we would make our video there. In one sense, Bloomsbury became the video. Its architecture and squares are so striking when captured by lens, we immediately realized we had to match it up with something surreal. Our screen dance adaptation of *A Room of One's Own* portrays an imagined world of Englishness, art history, feminism and theatricality.

Scenes were named in according to each location: Church (an early English neo-gothic Church of Christ the King, in Gordon Square, where we filmed the first scene); Museum (the British Museum, is at the centre of Bloomsbury. Virginia Woolf used to work daily in its library room); Hotel (The Montague on The Gardens, a luxurious Georgian hotel, opposite the British Museum); Street (Gordon Square, where many members of the Bloomsbury group, including Virginia Woolf, either lived or worked); Garden (Gordon Square's central garden, originally for the private use of the residents around the square).

The project went from early February to August 2011, with quite a lot of breaks in between because of our busy timetables. The actual filming happened in May, when we moved temporarily to Bloomsbury for five days, period in which we made all the recordings. There was no script and I learned how to use the video camera on the spot (Laura bought it at Tottenham Court Rd and we both learned the basics by reading the manual and by trial and error). During the editing we decided to use a narrator, reading out selected extracts from Virginia Woolf's essay. It helped with the building of a narrative and provided the 'sound track'.

We inserted some (*tropicalista*) feminist statements in our video: 1) The coloured vinyl spots Laura stuck in every location we filmed were used to demarcate her territory, as a metaphor for women's emergence into the public artistic realm; 2) We dressed Laura up in an stylised Carmen Miranda. Our homage to Brazilian culture, dance and women artists of the 20th century (by some accounts, she was the highest-earning woman in the United States, in the 1940s). 3) To the scene where Laura is reading Virginia Woolf in the room, we added an sculpture of mine, which bears a golden frog.

Collaboration is a deep, collective, determination to reach an identical objective, by sharing knowledge, learning and building consensus. As a fine artist I am normally used to work alone, confined to my studio, and dominated by a clear sense of individualism. Working in this project reminded me that art is something that can be engaged in by more than individual artists alone. It also reaffirmed our affinity. Working together was smooth, complementary and joyful.

Finally, I am happy to say that 83 years after Virginia Woolf wrote *A Room of One's Own*, we managed to make this video together with the generous financial support of the Brazilian government.

'A woman must have money and a room of her own if she is to be an artist'

Virginia Woolf 'Um teto todo seu'

Gisel Carriconde Azevedo – criadora

Tradução Minha:

“Colaboração - este foi o aspecto mais significativo do nosso projeto, as alegrias da colaboração. A formação de Laura é na dança, com um forte interesse por literatura e feminismo. Apesar de já termos trabalhado juntas no Brasil (Laura já se apresentou em algumas das minhas instalações), desta vez foi um universo completamente novo para mim, co-criar uma performance para vídeo como parte de sua residência no cinema, em Londres.

Originalmente, Laura me pediu para ler *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf. Ela me disse que teve uma influência enorme em sua vida como uma jovem artista, e ela sempre quis criar uma dança para isso. O ensaio é baseado em uma série de palestras proferidas em 1928, sob o título de ‘Mulheres e Ficção’, nas quais Virginia Woolf conclui que as mulheres precisam alcançar a mesma independência (material) que os homens se quiserem ser escritoras.

Uma parte importante do ensaio se passa no British Museum e seus arredores, em Bloomsbury. A área é famosa pelo círculo de intelectuais e artistas que moravam e se reuniam ali para discutir arte na primeira metade do século 20 (incluindo Virginia Woolf). Passamos uma tarde dando uma volta pela área e decidimos que faríamos nosso vídeo lá. Em certo sentido, Bloomsbury se tornou o vídeo. Sua arquitetura e quadrados são tão impressionantes quando capturados por lentes que imediatamente percebemos que tínhamos que combiná-los com algo surreal. Nossa adaptação para a dança cinematográfica de *A Room of One's Own* retrata um mundo imaginário de inglesidade, história da arte, feminismo e teatralidade.

As cenas foram nomeadas de acordo com cada local: Church (uma antiga igreja neogótica inglesa de Cristo Rei, em Gordon Square, onde filmamos a primeira cena); Museum (o British Museum, fica no centro de Bloomsbury. Virginia Woolf costumava trabalhar diariamente em sua biblioteca); Hotel (The Montague on The Gardens, um luxuoso hotel georgiano, em frente ao Museu Britânico); Street (Gordon Square, onde muitos membros do grupo Bloomsbury, incluindo Virginia Woolf, viveram ou trabalharam); Jardim (jardim central da Gordon Square, originalmente para uso privado dos residentes ao redor da praça).

O projeto foi do início de fevereiro a agosto de 2011, com muitas pausas no meio por causa de nossos horários lotados. A filmagem propriamente dita aconteceu em maio, quando nos mudamos temporariamente para Bloomsbury por cinco dias, período em que fizemos todas as gravações. Não havia roteiro e aprendi a usar a câmera de vídeo na hora (Laura a comprou na Tottenham Court Rd e nós duas aprendemos o básico lendo o manual e por tentativa e erro). Durante a edição, decidimos usar um narrador, lendo trechos selecionados do ensaio de Virginia Woolf. Ajudou na construção de uma narrativa e forneceu a "trilha sonora".

Inserimos algumas afirmações feministas (tropicalistas) em nosso vídeo: 1) As manchas de vinil coloridas que Laura colou em todos os locais que filmamos foram usadas para demarcar seu território, como uma metáfora para a emergência das mulheres no meio artístico público; 2) Vestimos Laura com uma estilizada Carmen Miranda. Nossa homenagem à cultura, dança e mulheres artistas brasileiras do século 20 (segundo alguns relatos, ela era a mulher mais bem remunerada dos Estados Unidos, na década de 1940). 3) À cena em que Laura está lendo Virginia Woolf na sala, acrescentamos uma escultura minha, que traz um sapo dourado.

A colaboração é uma determinação profunda e coletiva de alcançar um objetivo idêntico, compartilhando conhecimento, aprendendo e construindo consensos. Como uma artista plástica, normalmente estou acostumada a trabalhar sozinho, confinada ao meu estúdio e dominada por um claro senso de individualismo. Trabalhar neste projeto me lembrou que a arte é algo que pode ser realizado por mais do que apenas artistas individuais. Também reafirmou nossa afinidade. Trabalhar juntas foi tranquilo, complementar e alegre.

Por fim, estou feliz em dizer que 83 anos depois de Virginia Woolf escrever *A Room of One's Own*, conseguimos fazer este vídeo com o generoso apoio financeiro do governo brasileiro.

‘Uma mulher deve ter dinheiro e um quarto próprio se quiser ser uma artista’

Terceiro videodança da série

São Sebastião, DF, Brasil

Janaína Bizinoto

performer

Foi uma experiência diferente este videodança, pelo curto espaço de tempo e de ensaios. O processo de criação foi muito interessante. Após a primeira reunião do grupo, na qual foi proposto o projeto, levamos para casa uma tarefa: refletir o que significa o cerrado para cada um de nós. Com essa ideia em mente, realizamos o primeiro ensaio, numa manhã na água mineral, onde fomos expostos à natureza e realizamos exercícios de fala e de sensações, percepções, experiências no local. Daí para a filmagem, pois a ideia era o improviso dentro da temática proposta. Realizamos alguns exercícios no próprio local de filmagem, já com a filmadora ligada, captando material, sentindo e entrando no espaço. Experimentamos diversos locais diferentes, formas diferentes, motes diferentes, trabalhamos sozinhos, em duplas e em trios. Tudo sendo captado. Fizemos gravações de dia e de noite, muito material para ser editado. Foi uma grande imersão, três dias numa chácara, cada vez mais conectados com a natureza e a proposta final deste videodança. Fizemos além de tudo diversos exercícios psicoenergéticos, buscando entrar mais a fundo nas emoções e sensações, para completar meditação e vivências. Acho que o resultado foi ótimo, do caos à ordem.

Júlio César Campos

performer

Processo de criação do terceiro da série "Pequenas criaturas" - Poesias inspiradas nas oficinas realizadas na Água mineral e na Chácara onde fomos estimulados a uma imersão na paisagem local e nas sensações e memórias daí advindas. As oficinas foram intensas e colaboraram de forma profunda na elaboração de um pensamento focado no cerrado e corporificado a partir das emoções e sensações experimentadas nos locais visitados.

Sombra do cerrado

pedra quente

barro pisado
onde aflora
ipês-amarelos
orquídeas silvestres
capim dourado
araçá, buriti, guariroba
viva o gambá!
calango seco!
cachorro-do-mato!
quero-quero!
surubim,
anu-preto!
homem barbado!
resistentemente adaptado
insolentemente casco-duro
criativamente torto-seco,
tolerantemente doce-selvagem,
assim metricamente sensual
feito gravura japonesa.
Jana
cerrado mito
córrego de vidas
brincadeira de moleque
monstro deus no céu azulado
ser irado de histórias, geografias, atmosferas
corporificado ser indomado
cerrado amigo

cerrado umbigo
cerrado perigo
no toSCO cerrado
o desterrado
caboclo enlaça
a morena verdadeira
cheirosa terra molhada
garganta seca
nu suado
queda d'água no penhasco
jana ainda na cabeça
Oxalá! minha santa musa do cerrado!
Nós entrelaçados
micro
macro
da vida
dá sorte!
carbono passado
ar que fere
vento que enreda
contos de agora
silêncio silencioso
pedra no sapato
abstrata paisagem
moço forte e cerradeiro
com seu cavaco de pedra
evaporando suor

inspira sensações de bilhão
 de anos atrás
 poeira fina bem cheirosa
 lua cheia majestosa
 ar que fala
 do mudo riacho
 que ensopa e vira caldo
 de galhos secos
 folhas gravetos
 retorcida visão
 de macho, fêmea
 solidão....

Laura Virgínia

criação e direção

Em Londres pensando no videodança das residências no Brasil, pensei que lembrar de Brasília é lembrar do Cerrado, dessa natureza que aprendi a amar cada vez mais, é uma paixão constante e por aí lembrei do livro de infância que lia incansavelmente (sabia de cor), *Soprinho* de Fernanda Lopes de Almeida. Assumi a criação integralmente com a colaboração do Margaridas Dança e de Pedro Sangeon, conduzindo os exercícios energéticos. A proposta de ficarmos isolados foi excelente, agora só quero trabalhar assim - sem celulares e internets - intensamente e em imersão. O grau de concentração e foco leva a criatividade para um pulso constante que para mim é sempre interrompido na cidade com esses ensaios de 4 horas durante meses. Busquei um olhar despojado e sem pensar que era para crianças porque concordo com Drummond quando ele não pensa na criação fazer literatura direcionada para as crianças - ela sai com um despojamento que pode ser que atinja também elas. Mas enfim o resultado dessa exploração, experiência tocou fundo no que eu acredito que seja criar o ato em si.

Quarto videodança da série

Campo da Esperança/ Brasília

“Durante os seis dias de residência artística promovida pelo projeto Dança para Tela, foi possível articular experiências práticas e teóricas sobre o fazer da videodança. A vivência de passar uma semana reunida com profissionais de diferentes localidades que estão pesquisando e experimentando a linguagem da videodança foi bem proveitosa como espaço de troca de informações e conhecimentos diversos, a partir da experiência de cada um. Nessa semana pude expandir minhas percepções sobre a o registro das

imagens, que nunca tinha feito. Além disso, o uso da câmera GoPro, em que não podíamos visualizar as imagens no momento das gravações se apresentou como um desafio e como um ponto importante de reflexão, sobre a escolha dos equipamentos para cada trabalho. Realizar uma edição coletiva do vídeo se mostrou uma atividade agregadora e que traz novas possibilidades de construção de vídeo. E a participação das palestras ao fim de cada dia, trouxe novas conexões de pensamento sobre toda a experiência prática realizada durante a residência. Um momento importante para o desenvolvimento da videodança nacionalmente e que provavelmente vai reverberar nas produções e em novas parcerias artísticas nessa área.” Liana Gesteira (Recife/PE) - criadora

“Segunda a sábado: 6 dias. Seis dias de uma convivência extremamente proveitosa e rara no cenário da dança, videodança e arte nesse país. Mesmo que ainda tenhamos sérias questões sobre o conceito da videodança, temos a certeza de termos uma produção que tem preenchido mostras e sites de vídeos pelo mundo. Ter passado esses seis dias ao lado de artistas que têm se dedicado à produção e criação da "dança pra tela", me fez ter ainda mais certeza do potencial dessa linguagem. Ótimos momentos de discutirmos na prática (e nos momentos teóricos, por meio das palestras e mostras), o que estamos fazendo. Agora é encontrar meios de transformar essa experiência pontual em ações futuras e duradouras. E já começamos a fazer isso, por meio de nossa videodança feita em coletivo, durante a residência artística, e que tem um nome tão coerente com a lembrança que ficou: Campo da Saudade. Obrigado Laura, obrigado a todos que estiveram nesses dias tão ricos!” Marcelo Sena (Recife/PE) - criador

“Durante uma semana estar com outros artistas para realizar um videodança com a proposta de anti-turismo foi muito bom.

Pensar anti-turismo, o que não apresentar a um turista em nossa cidade, o que é inóspito. O mais interessante do meu ponto vista pessoal foi ser um turista em Brasília, sendo apresentado a uma "não-Brasília", vivendo de fato o anti-turismo, relendo lugares e apreciando com outros olhos lugares não turísticos. Pensar social e antropológicamente, conhecer personagens, histórias e causas, foi esse meu pensar e olhar nos dias em que visitamos possíveis locações anti-turismo.

Escolher o cemitério como locação definitiva foi de fato passar a ver este ambiente de saudade, melancolia e tristeza, com outro olhar. Pensar nele como um lugar de alegria, assim como os mexicanos que celebram com música dança e comilança os mortos. Pensar em homenagear os que ali estão trazendo um novo modo de ver e estar ali, experimento novas sensações.

Escolhido o lugar, fechamos um primeiro roteiro, de ideias de cenas e momentos que queríamos registrar como anti-turistas no cemitério. Mas antes de ir para a gravação, experimentar a câmera! Não ter o controle total da câmera e saber o que ela está filmando pela falta de visor foi um estranhamento. Gravamos e vimos que sua lente não era uma lente normal, e sim uma grande angular (olho de peixe) que distorce a imagem. Acopla-la no corpo e experimentar o movimento com ela e saber o que é mais interessante de se gravar, vimos que a velocidade do movimento é alterada, pelos a nossa percepção dessa velocidade, o que podemos relacionar a Bergson com a estabilidade dinâmica, nossa câmera registra 60 "imagens distorcidas" por segundo, o olho humano vê/gravar muito mais imagens "normais" em um segundo. Como pode uma série de imagens criar movimento?

No primeiro dia de gravação tivemos de lidar com a chuva, que nos acompanhou ora torrencialmente hora mansa, hora sem se manifestar durante a semana toda. O interessante de chover e estar com esta câmera (GoPro), foi poder experimentar esta câmera na água.

Fechamos de cada um dirigir e gravar um movimento/cena. Então ao gravar alguns quereres e pensamentos estavam em mente para fechar o que gravar:

1 - releitura do lugar cemitério com o pensar anti-turismo

2 - a câmera e suas especificidades, como aproveitar melhor tudo isso?

3 - a chuva

...

Foi difícil fechar e gravar, mas o mais difícil estava ainda por vir, a edição.

Assistimos o material do primeiro dia de gravação e fomos para um segundo dia, já com ideias de como cada cena deveria ser refeita e novas cenas gravadas, aproveitando melhor espaço e câmera.

O trabalho da edição de fato foi complicado pois tínhamos de chegar em um senso comum entre 8 estéticas bem distintas. Fora as dificuldades tecnológicas - vídeos, codecs, framerate, aspecto do quadro... - de forma orgânica às vezes espinhosas fomos encontrando um senso comum. Com cada um dirigindo a edição de suas cenas, e todos buscando criar juntos uma liga entre elas.

Enfim, chegamos à estreia! Ver o não só o video produzido por nós, mas também os outros vídeos, na tela grande, foram excelente!

Vi ali não só um videodança, mas obras artes carregadas de informações, sensações e histórias.

Durante uma semana estar concentrado para ver, ler, pensar e fazer videodança foi excelente

O contato com outros 7 artistas, cada qual com uma linha de trabalho, e o desafio de realizar um video ao final da semana também foi de grande crescimento, estímulo e aprendizado. Chegando ao final com gosto de quero mais e com o dever cumprido.

As palestras nos acrescentando sempre novos pensamentos e nos fazendo rever conceitos.

A começar do primeiro dia, chegar no auditório e ver todas aquelas pessoas de livre e espontânea vontade para ver, apreciar e discutir videodança, é de grande alegria. Creio ser o maior público que já vi reunido para um evento de videodança de todos que participei. E mais importante é ver a continuidade do público que se tornou re/presente nas outras noites de palestras.

Soraia Silva vem fazer uma releitura do registro da dança, e nos faz pensar para que eu registro? para quem? perguntas básicas que nos fazem ver e fazer o registro da dança

com outro olhar. Apresenta também a pessoa/personagem de Eros Volússia, uma das primeiras artistas brasileira a levar nossa dança para tela dos cinemas. Além de fazer uma passagem pela linha história da dança em relação ao audiovisual.

Laura Virgínia, após suas vivências e experiências traz um novo pensar, fazer e olhar videodança. A ideia da dança feita para tela, seja esta do cinema, do televisor, monitor do computador, a tela; Laura nos faz pensar essa tela que exibirá e será "suporte" do video/filme dança como obra de arte, assim como as telas dos pintores. Um pensar que vai além da relação dança para câmera/ corpo-câmera, construindo imagens e cenas que serão apreciadas numa tela como obra de arte, e que sim, deve ser visto num museu/galeria.

Hilan Bensusan e Carol Barreiro, com suas performances/fala não falo, danço! nos coloca a pensar filosoficamente no corpo que fala, nas partes, nos movimentos involuntários, na dança e suas formalidades, nos pudores corporais, novos conceitos e ideais - Baleckett (balé + Beckett); nos colocar a pensar a dança da respiração, poros que abrem e se fecham. O bailarino pensa com o corpo.

Marie Bardet, em fala no coloca a pensar a relação do corpo no espaço, o força contra a gravidade, o peso do corpo, a projeção do corpo movimento. Traz a nós Bergson, e a imagem estática que se move, como? Nos fazendo refletir o cinema/audiovisual, a imagem em movimento no seu íntimo, natural; a estabilidade dinâmica.

O processo de criação do videodança foi um ressignificar do espaço físico, saber trabalhar e entender tecnologias, ver com "olhos de peixe", gravar às segues, saber ceder, saber ouvir, falar e trocar, compartilhar. Tudo fez parte desse processo, que foi excelente." Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP) - criador

“Como iniciante na área, foi uma grande oportunidade estar mais próxima de outras pessoas que fazem videodança no Brasil, aprendendo e sendo estimulada a continuar criando, produzindo, dançando pra Tela e na Tela. Seis dias para coexistir com novas estéticas dentro de uma proposta de colaboração, adquirir novos conhecimentos técnicos pra edição e filmagem, discussão de problemas existenciais da área, como a pouca valorização do trabalho e as questões filosóficas do assunto. Sem falar na diversão e o espaço de Mostra Videodança pra fechar a experiência bonita que foi. Quero mais!!!”

Camila Oliveira (Brasília/DF) - criadora

“Conhecer uma cidade por uma perspectiva do anti-turismo, é conhecê-la intimamente. Não mostramos, sobre nós mesmos, aquilo que não achamos interessante mostrar para as outras pessoas. Mas quem conhece o escondido de cada um, tem acesso à sua intimidade. Então fomos para o cemitério brincar; fomos ao cemitério se divertir; fomos ao cemitério visitar; fomos ao cemitério dançar. Fomos ao cemitério numa proposta de banalizar o motivo da visita, aproveitando a estrutura do lugar, o colorido das flores e das árvores e conhecendo um pouco sobre os habitantes do local. Não éramos 8 dançarinos. Éramos vários, vários figurantes que faziam diferença na participação.”

Luna Dias (Salvador/ BA) - criadora

“A residência artística "dança pra tela" foi de proveito máximo! Um encontro nacional com as pessoas que se interessam e estão ativas no fazer da vídeo-dança fermenta mais ainda essa linha artística, renovando as ideais, os storyboards, os programas de edição, sensações e olhares vídeo-dançados. Melhor ainda foi não ter guardado essa vivência apenas para o grupo, as palestras foram super importantes e vários colegas puderam aproveitar um pedacinho desse evento também. Até entre os próprios residentes, as palestras também foram ótimos estímulos de debates que por quaisquer motivos não pinicaram durante a moradia propriamente dita. Estou muito agradecida por ter participado dessa produção! Aguardarei mais oportunidades similares!”

Olivia Orthof (Brasília/DF) - criadora

Programação do evento Dança para Tela 2011, Universidade de Brasília/ DF

A linguagem da Videodança se apropria e alarga seu espaço nas criações dos artistas de dança. Na intenção de ampliar, fazer pontes, refletir e compartilhar é que **Dança para Tela**, promove uma programação aberta ao público interessado e curioso em conhecer esse fazer-dançante. Essa é uma ótima oportunidade de descobrir essa prática da área de conhecimento da Dança, já que videodança é bem mais que juntar dança e vídeo - é criar de forma singular e própria: coreografia, a captação da câmera, a edição e o som com suas singularidades e apropriações.

Partindo desse "tripé", pensamento, criação e execução, unimos parcerias, apoios e patrocínio, como do Fundo de Apoio à cultura da secretaria de cultura do DF as parcerias do Departamento de Filosofia e Departamento de Artes Cênicas da UnB, o apoio: CDPDan - Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúcia CEN/UnB e a realização do Margaridas Dança, além da classe de dança do DF e do Brasil.

Assim estão abertas às inscrições, ao público interessado, no Curso de Extensão "Dança para Tela" para Mostras de Videodança e Palestras.

Há **duas** formas de participação:

1. **Com** certificação.

Participantes que se inscreverem ganharão certificação da UnB, em nível de extensão, desde que tenham participado com 75% de frequência (quatro dias).

Inscrições: enviar formulário anexo ao e-mail cdpdan@gmail.com

2. **Sem** certificação.

Livre acesso à programação.

Programação Dança para Tela

21 a 26 de novembro de 2011 na UnB

Atividades **GRATUITAS**

| seg 21/11 | ter 22/11 | qua 23/11 | qui 24/11 | sex 25/11 | sáb 26/11 |
|--|---|--|---|---|--|
| mostra de videodança Dança para Tela | palestra O vídeo como documento na dança: memórias em movimento | palestra Da janela da Cena para a Fresta da Tela - Processos Compositonais para videodança | palestra A ontologia dos bailarinos desengonçados | palestra Pensar e se mover: um encontro entre a dança e a filosofia | mostra de videodança Laura Virgínia/Margaridas Dança |

| | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|
| Auditório do IH ICC Norte - UnB às 19h30 | Auditório do IH ICC Norte - UnB às 19h30 | Auditório do IH ICC Norte - UnB às 19h30 | Auditório do IH ICC Norte - UnB às 19h30 | Auditório do IH ICC Norte - UnB às 19h30 | Auditório do Beijódromo (ao lado da reitoria) às 20h |
|--|--|--|--|--|--|

1. Dança para Tela: pensamento, criação e execução - mostra de videodança

Data: 21 de novembro - segunda

Horário: 19h30 às 22h

Local: Auditório do IH (Instituto de Humanidades) ICC Norte da UnB

Mostra comentada dos trabalhos dos criadores: Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP); Marcelo Sena e Liana Gesteira (Recife/PE); Andréia Oliveira, Isa Sara Rêgo e Luna Dias (Salvador/BA); Camila Oliveira, Cleani Marques Calazans e Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF)

2. O vídeo como documento na dança: memórias em movimento

Data: 22 de novembro - terça

Horário: 19h30 às 22h



Soraia Maria Silva

Local: Auditório do IH (Instituto de Humanidades) ICC Norte da UnB

Palestrante: **Doutora Soraia Maria Silva - UnB, Brasília, DF**

Muitas vezes os bailarinos têm utilizado os recursos do vídeo para remontar coreografias consagradas, para rever o próprio trabalho realizando assim uma auto-avaliação e direcionamento dos movimentos realizados e também como elemento colaborativo da cena, como janela de fuga ou memorial e imagens e ideias em movimento. Nessa palestra abordarei as maneiras como tenho utilizado o recurso do vídeo no meu trabalho de dança, desde o documentário do espetáculo **Impressões Brasileiras** realizado na década de 80, o processo de remontagem da coreografia **Tico-Tico no Fubá** de **Eros Volússia** (2002) a partir do Filme Rio Rita (MGM, 1942), o vídeo documento performance **Espelhamento surrealista** no espetáculo **Dança da Guerra** do Povo Xavante (2005), o vídeo acervo cênico no espetáculo **Profetas em Movimento** (2006) e o vídeo memorial na cena do espetáculo **No Princípio** (2010).

3. Da janela da Cena para a Fresta da Tela - Processos Composicionais para videodança

Data: 23 de novembro - quarta

Horário: 19h30 às 22h

Local: Auditório do IH (Instituto de Humanidades) ICC Norte da UnB

Palestrante: **Mestranda Laura Virgínia - UnB, Brasília, DF**

Coreografia para performance, coreografia para a tela, improvisação, produção e realização. Laura Virgínia irá discorrer como a videodança achou caminhos e lugares na sua prática artística, como as práticas de criar performances e videodanças se cruzam e se afastam numa improvisação onde o desconforto tem sido uma tônica de grandes achados e delicados detalhes de olhares para as duas práticas.

4. A ontologia dos bailarinos desengonçados

Data: 24 de novembro - quinta

Horário: 19h30 às 22h

Local: Auditório do IH (Instituto de Humanidades) ICC Norte da UnB

Palestrante: **PhD Hilan Bensusan - UnB, Brasília, DF**

A partir da noção de erosofia, vou tentar estender algumas noções correntes sobre o corpo das pessoas a outros corpos. Com isso esbarramos rapidamente em urgências, em contingências, em composições e em hesitações. O corpo banca a vida social e erótica e ao mesmo tempo banca um acabamento, uma solidez que as composições ao seu redor instauram. A ideia é esboçar uma ontologia a partir de quem dança - e não das coreografias.

5. Pensar e se mover. Um encontro entre a dança e a filosofia

Data: 25 de novembro - sexta

Horário: 19h30 às 22h

Local: Auditório do IH (Instituto de Humanidades) ICC Norte da UnB

Palestrante: **PhD Marie Bardet - UParis8, Paris, França**

(palestra proferida em espanhol)

Marie Bardet se move e pensa numa paisagem de um encontro de dança e filosofia onde se distribuem os leves e os pesados, as acelerações e as calmarias, trata-se dessa paisagem conceitual que se desdobra desde **Bergson** à **Deleuze** e é atravessada por uma inquietação: aquela do imediato e do imprevisível como potências limites do exercício filosófico. Lá onde ela ressoa a **improvisação** como questionamento incessante da composição coreográfica (da geração da **Judson Dance Theater** à criação contemporânea).

6. Laura Virgínia/Margaridas Dança - mostra de videodança

Data: 26 de novembro - sábado

Horário: 20h

Local: Auditório do Memorial Darcy Ribeiro (Beijódromo) ao lado da reitoria da UnB

Exibição dos videodanças dirigidos pela coreógrafa do Margaridas Dança - Laura Virgínia: **De água nem tão doce; Retina; Abs8 - S3 - x0, eixo monumental dos prazeres, saída sorte** e o lançamento da série **Pequenas Criaturas**, quatro videodanças realizados pela coreógrafa em residência artística com Mariana Pimentel e André Francioli (Lisboa/Portugal); Gisel Carriconde Azevedo (Londres/Inglaterra), Margaridas Dança (São Sebastião/DF) e com os criadores em residência artística em Brasília: Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP); Marcelo Sena e Liana Gesteira (Recife/PE); Andréia Oliveira, Isa Sara Rêgo e Luna Dias (Salvador/BA); Camila Oliveira, Cleani Marques Calazans e Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF).

Participantes

Andréia Oliveira (Salvador/BA), estudante do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia, integra o **Elétrico** (Grupo de Investigação em Ciberdança, sediado no LaPAC (Laboratório de Pesquisas Avançadas do Corpo)). Desenvolve Pesquisa Interfaces e Softwares para a Performance Interativa: a tecnologia Motion capture (PIBIC/UFBA 2011-2012). Nos anos anteriores desenvolveu Criações Cenográficas e Coreográficas em tempo real (utilizando a inovadora ferramenta coreográfica, o Software Isadora (PIBIC/CNPq 2010-2011)), e ainda, **Estudos Coreográficos Digitalizados** com o software Lifeforms (PIBIC/UFBA 2009-2010), nessa investigação criou seis experimentos coreográficos. Destacou-se com suas criações e foi vencedora do Prêmio (PUBLIC- FAPEX 2010) que pesquisas inovadoras e com alto índice de produtividade científica. Participa de diversos Festivais, Mostra e Congressos com suas investigações que cria diálogos entre a Dança e novas tecnologias digitais.

Camila Oliveira (Brasília/DF) Tem interesse nos estudos das danças populares brasileiras, atuando como passista do frevo no grupo Passistas de Brasília, com o Mestre Jorge Marino e buscando vivências com alguns Mestres da cultura popular, como Zé do Pife (PE/Ceilândia/DF) por meio de tradição oral a ensinou a tocar pífanos, e grupos brincantes deste cenário brasileiro, como Família Itinerante Carroça de Mamulengos e Seu Estrelo e o Fuá do Terreiro. Há dois anos vem pesquisando manifestações como o samba de coco, passo do frevo e a capoeira. Integra a primeira turma de Licenciatura em Dança do Instituto Federal

de Brasília, onde é pesquisadora em Dança Contemporânea: Arte Coreográfica, sob orientação da Professora PhD. Márcia Almeida, e também em Improvisação, sob a orientação da Professora Ms Sabrina Cunha. Depois de algumas experimentações individuais, bem amadoras, com a dança para câmera, se uniu com sua companheira de bordo Olivia Orthof, registrando intervenções e aprendendo a editá-las autonomamente. Saindo do marco zero do contato primário com a poética do vídeodança, hoje, juntas, possuem dois trabalhos, o primeiro, feito como trabalho final de uma disciplina da graduação (primeiro contato com o editor de vídeo Adobe Premier Pro CS3) e o segundo, utilizando-se storyboard, uma organização de metas e uma elaboração maior do que se pretendia. Diante da necessidade de se organizar pra movimentar, um mini coletivo foi criado, composto pelas duas estudantes de Dança e a professora, que colabora com seu conhecimento em Improvisação.

Acesse os trabalhos: [A menina azul](#) e [Borboleta- maçã- borboleta](#)

Gustavo Fataki (São José dos Campos/SP), graduado Técnico em Publicidade (2003), graduação em Imagem e Som (Audiovisual UFSCar- Universidade Federal de São Carlos - 2008). Integra o **G.D.C.UFSCar** - Grupo de Dança Contemporânea, e a **URZE** Companhia de Dança. Realizou **Soabrir**, UFSCar/Noite de Kino – Festival Internacional de Curtas de São Paulo – Kinoforum, 2007) e **Em Alguma Parte**, UFSCar. Foi pesquisador e diretor de coreografia de **Entre Passos** (2008) e **SINA** (2011), selecionado para a I Mostra Internacional de Videodança na Amazônia – MIVA I, e para o VideodanzaBA. Com a **URZE/Francisco Silva** realiza os vídeodanças: **De.Pés.Postos** (selecionado para o Dance Media Japan, 2008), **LILIUM**, selecionado para Napolidanza e ambos indicados ao Prêmio Cidade de São Carlos do Video Festival São Carlos (2008), e **Até Aonde a Vista Alcança**. É curador da **MIVSC** - Mostra Internacional de Videodança de São Carlos. Como artista independente realizou **Evas Contemporâneas**, selecionado para o **Dança em Foco**, **MIVA I**, **VideodanzaBA** (2011) e **V MIVSC**. Integra o elenco do Balé da Cidade de Taubaté, (2010) realizando vídeodanças que já foram selecionados para o **Dança em Foco**, **VideodanzaBA** e **MIVSC**.

Acesse os trabalhos: [Entre Passos](#); [Mostra Internacional de Videodança de São Carlos](#), e [videodanças](#)

Hilan Bensusan (Brasília, DF)

Possui graduação em Filosofia pela Universidade de Brasília (1989), Mestrado pela Universidade de São Paulo (1994) e doutorado pela University of Sussex (1999). Atualmente é professor adjunto da Universidade de Brasília. Interessa-se por ontologia e política não-standard. Mantém o grupo de pesquisa e discussão **Anarchai** e o blog **No Borders Metaphysics**. Tem desenvolvido ontologias com espaço para perspectivas, indexicalidade, disposições, potências, virtualidades, urgências, fragmentos, tramas, diferenças sexuais, natureza queer, massas críticas, dúvidas, polemias, mundos gunky, singularidade, descabimento, processos, contingências e caquetismos,

Acesse os trabalhos: [canal esquizotrans](#) e [no boder metaphysics](#)

Laura Virgínia (Brasília/DF)

possui formação em: dança e música. É graduada e especialista em Letras (1994/2008) mestranda em Artes pela UnB e. desde 1992 (Brasília, DF), atua profissionalmente na área de dança como: bailarina, performer, coreógrafa, diretora, escritora, intérprete, roteirista e criadora – de grupos e trabalhos independentes em apresentações solos ou grupos. Fez especialização com professores da nova dança do Brasil e de diversos países (EUA, Holanda, Inglaterra, Espanha e França). Em 1998, iniciou a pesquisa **Ações da fala**, hibridismo de dança e literatura que resultou nos trabalhos os quais atuou como bailarina, performer, coreógrafa, diretora, intérprete: **Mergulho** (1997); **A disciplina do amor** (1ª e 2ª edições 1998/2000); **Perto do coração selvagem** (1999); **Pomba enamorada ou uma história de amor** (1999); **A bela adormecida** (1999); **Romeu e Julieta** (2000); **My funny valentine** (2004) e **Pequenas criaturas** (2005). Desde 2000, trabalha em co-criação com a artista plástica Gisel Carriconde Azevedo em trabalhos de intervenção urbana **A arte supranatural dos jardins** e **Pela estrada afora eu vou bem sozinha** e os videoartes: **Vitrais** e **Brutalistas,brût**. Co-criadora com Hilan Bensusan do **Flor de Insensatez**, grupo de pequena arte (2006/2007), com as performances: **Maria Bartleby**; **Blitz Performance**; **Rilke na Cozinha**; **Distúrbios nas Classes**; **Devotos Hereges**; **Morte da Cena**; **Esses Homens de Cultura-showvinismo**; **Balleckt** e **Ocupa não-culpado**. Em, 2004 funda, dança, coreógrafa

e dirige o **Margaridas Dança** que com todos os espetáculos inspirados em textos literários: **Perto do Coração Selvagem** (2004), **Campo de Flores** (2005), **Tu não te Moves de Ti** (2006), **RAINHA** (2007), **Samambaia** (2008), Lança seu livro **Buquê** (2006) que inspira o espetáculo homônimo comemorando 20 anos de carreira artística (2011). Fez com professor de cinema e jornalista Sergio Moriconi uma grande série de oficinas de roteiro e análise fílmica (1998/2001). **Coreógrafa**, roteirista, bailarina, e diretora dos videodanças: **De água nem tão doce** (2006), **Retina** (2009) e **Abs8- S3 - x0, eixo monumental dos prazeres, saída sorte** (2011). Foi contemplada com a bolsa FUNARTE de residência em artes cênicas (2010), e passou 6 meses em Londres e Lisboa, onde realizou dois videodanças em co-criação com artistas da série **Pequenas Criaturas**. É pesquisadora no CDPDan - Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúcia CEN/UnB

Acesse os trabalhos: [Retina](#) e [Abs8- S3 - x0, eixo monumental dos prazeres, saída sorte](#).

Liana Gesteira (Recife/PE)

Artista integrante do Coletivo Lugar Comum (PE) e da Cia. Etc (PE). É especialista em Dança pela Faculdade Angel Vianna/ Compassos (2011) e bacharel em Comunicação Social pela Universidade Católica de Pernambuco (2003). É ainda coordenadora e pesquisadora do Acervo RecorDança. Iniciou seus estudos em dança pela técnica de balé clássico. Profissionalmente integrou o elenco do Grupo Experimental (1999/2001) e do Grupo Grial (2003/2005) desenvolvendo sua formação nas áreas de dança contemporânea e com experiências em cultura popular. Durante esse período se apresentou com os espetáculos: **Zambo** (Grupo Experimental), **Quincunce** (Grupo Experimental), **As Visagens de Quaderna ao Sol do Reino Encoberto** (Grupo Grial), e **Folhetos V – Hemisfério Sol** (Grupo Grial). Residiu em Brasília (2005/2008), desenvolvendo sua formação na área de improvisação e performance, a partir de aulas com Luciana Lara (ASQ Companhia de Dança) e de Contato e Improvisação, com Giovani Aguiar (DF). Ingressou no **Coletivo Lugar Comum** (2008/PE) e trabalhou como assistente de coreografia e preparadora corporal no projeto de montagem do espetáculo **Leve** (2009). Estreou o solo **Topografias do Feminino**, em que desenvolveu pesquisa sobre corpo, identidade e gênero (2011). Integrou o **Grupo de Estudos sobre Videodança**, realizado pelo **Acervo RecorDança** em parceria com o **Festival Play Rec** (2008). Ingressou na Cia Etc (2009/PE), e participou como interprete do espetáculo **Silêncio**, do solo **Rox, Xox, Fox**, da performance **Involuntário**, das videodanças **Maxixe**, **Bokeh** e **Involuntário** e do documentário **Dança Ai!** Na Cia. Etc. desenvolve uma pesquisa coletiva entre vídeo e dança com os integrantes da companhia e com o diretor Breno César. Atualmente está em temporada com o novo espetáculo da Cia. Etc. intitulado **Dark Room**.

Acesse os trabalhos: <http://ciaetc.com.br/home/?cat=12>

Luna Dias (Salvador/BA)

Licenciada (2010) e Bacharel (2011) em Dança pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Monitora bolsista pela ACC - Atividade Curricular em Comunidade, do projeto **Acessibilidade em Trânsito Poético** (2008/2009), monitorando aulas de dança para pessoas com deficiência e seus acompanhantes. Atualmente, (2011) curso a Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança e disciplinas do Mestrado em Dança (Poéticas Tecnológicas da Dança e Tópicos Contemporâneos de Dança), na faculdade de Dança da UFBA.

Como trabalho final dessas disciplinas de Mestrado, desenvolvi um projeto (que está em processo de realização) abarcando uma proposta de vídeo-instalação interativa.

Durante o período da graduação, estive envolvida em trabalhos configurados em videodança, sendo um deles aprovado na **Mostra Internacional de Vídeos (MIV)** do **Festival Dança em Foco 2009**.

Atualmente tenho uma pesquisa focada em vídeos realizados a partir da técnica de Stop Motion.

Realizou oficina de Técnica de Stop Motion (2010/2011); oficina de Videoarte e curso de Introdução ao Cinema Teoria e Prática para Iniciantes, todos eles ministrados por profissionais da cidade de Salvador.

Acesse os trabalhos: ["Em Branco"](#) (2011); ["só no sapinho!"](#)(2011); ["Pangéa"](#) (2009) e ["Takatatá" \(2009\)](#)

Marcelo Sena (Recife/PE) bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Sergipe (2001). Bailarino e músico, com especialização em Dança – Práticas e

Pensamentos do Corpo pela Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia. de Danças – Recife/PE (2010/2011). Pesquisador do **Acervo RecorDança**, desde 2003. É diretor e artista-pesquisador da **Cia. Etc.**, tendo dirigido e dançado diversos espetáculos, num trabalho de desenvolvimento de criações artísticas em dança (**Silêncio; Corpo-Massa: Pele e Ossos; Imagens Não Explodidas; Involuntário; Dark Room**) e videodança (**Súbito; Sobre; Maxixe, Dança Aí!; Bokeh**). É coordenador e fundador do **Movimento Dança Recife**. Produtor e coordenador dos projetos **Pesquisa Prática Pele e Ossos, 10 Anos de Cia. Etc.** (FUNARTE), do **Projeto Plantando Dança Etc.** (aulas gratuitas de dança em Camaragibe-PE), foi produtor das criações de Valéria Vicente: **Fervo** (Correios e FUNARTE) e **Pequena Subversão** (Itaú Cultural), **Bolhas em Interface** – Escambo Cia. de Criação e **Imagens Não Explodidas** – Cia. Etc. (Fomento às Artes Cênicas da Prefeitura do Recife), da **Plataforma Recife de Dança / 2006, 2007, 2008 e 2009** (Funcultura e Prefeitura do Recife).

Acesse os trabalhos: <http://ciaetc.com.br/home/?cat=12>

Olivia Aprigliano Orthof (Brasília/DF)

Em 2002, teve seu primeiro contato com o sapateado, estudou 9 anos orientada pela professora Juliana Castro e teve a oportunidade de aprimorar sua técnica com os professores Steven Harper (RJ), Adriana Salomão (RJ), Lane Alexander (EUA), Heber Stalin (CE), entre outros. Hoje é professora da dança na academia Reginaldo Moreira Dança & Cia. Aluna da primeira turma de Licenciatura em Dança no DF pelo IFB (Instituto Federal de Brasília) participa do grupo de pesquisa em Dança Contemporânea: Arte Coreográfica, coordenado pela PhD Márcia Almeida, e também é pesquisadora de Improvisação, sob a orientação da professora Ms Sabrina Cunha. Durante o curso de graduação teve seu primeiro contato com vídeo-dança, aonde se encantou e despertou enorme curiosidade. No segundo semestre já começou a fazer experimentações diversas, registrando intervenções e aprendendo a editá-las autonomamente. O primeiro vídeo publicado, fruto de um trabalho disciplinar da graduação, trás imagens e edições amadoras a partir de um primeiro contato com o editor de vídeo Adobe Premier Pro CS3. O segundo, feito em agosto de 2011, já reflete uma maior apropriação do trabalho (ainda amador). Dessa vez, Olivia e sua vídeo-parceira, utilizaram-se de um storyboard, produzindo o vídeo Mais Outra. Ultimamente a dupla está almejando dois novos vídeos-dança, ainda na etapa de experimentações orientadas pela professora Ms Sabrina Cunha.

Acesse os trabalhos: [Dança pra Camera](#)

Soraia Maria Silva

Graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (1989), mestre em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (1994) e doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2003). Desde 1996 atua como professora da Universidade de Brasília no Departamento de Artes Cênicas, atualmente coordena o **CDPDan** Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia (CEN/UnB) no qual tem atuado como bailarina e produtora de espetáculos de dança tais como: **Remontagem de Tico-Tico no Fubá** da coreografia de Eros Volússia (2002), **Dança da Guerra do Povo Xavante** (2005), **Profetas em Movimento** (2006), **Frênix Frêmix** (2007), **Trilogia Poemadancando** (2008), **No Princípio** (2010). Entre os projetos de produção bibliográfica destacam-se os livros: **No Princípio** (2010/Ed. do programa de pós-graduação em arte da UnB); **Profetas em Movimento** (2001/Edusp e Imprensa Nacional); **Poemadancando Gilka Machado e Eros Volússia** (2007/Edunb); e os capítulos de livros: **O expressionismo e a dança** (2002), **O pós-modernismo e a dança** (2005), e **O surrealismo e a dança** (2008) ambos publicados na coleção Stylus da editora Perspectiva.

Acesse os trabalhos: [CDPDan](#); [Meu coração dança em Monserrate](#); [Memórias da Terra](#); [Holofractal impromptu #3: Eros impromptu. Crotoxina 70](#); [Holofractal impromptu #2: Frênix Frêmix](#);

Patrocínio: FAC - fundo de apoio à cultura da secretaria de cultura do DF

Parcerias: Departamento de Filosofia e Departamento de Artes Cênicas da UnB

Apoio: CDPDan - Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volússia CEN/UnB

Realização: Margaridas Dança



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado com a Bolsa Funarte de Residências em Artes Cênicas 2010



Universidade de Brasília



ANEXO 2

ENTREVISTA DE ROSA COIMBRA

Conversa informal com Rosa Coimbra, dia 16/11/2016, no Sebinho, na 406 norte, Brasília/ DF. Aqui estão descritas as considerações de Rosa sobre sua memória na dança, a memória da dança do DF. Rosa é uma narradora presencial de boa parte da história da dança local, porque além de estar no âmbito artístico como bailarina, coreógrafa e diretora. Fez parte do conselho de Cultura da secretaria de cultura do DF (Secult/ DF), integra o Fórum de Dança Nacional e é representante do DF no colegiado de Dança dentro do Ministério da Cultura.

Nessa narrativa, coloco algumas intervenções e outras não são citadas porque eram apenas para reiterar a conversar e dar continuidade ao tema memória. Em parêntesis, algumas reiteraões de personagens, locais, nomes ou mesmo uma lembrança de outra parte da conversa que está longe do que está sendo falado naquele momento).

Como manter a memória total?

Isso pode ajudar até a própria qualidade dos produtos artísticos, para que atinja o outro e preciso que saia de quem está fazendo a Dança, a dança está cada vez mais pra quem faz e não pra quem vê. Sem atenção ao público porque tanto faz ele está ali. Vai ter de fazer parte da criação o público, para se encontrar com alguém,

Por que, por quem, pra quê eu vou fazer...

Grupo pequeno chama a realidade, isso é prioridade pra quem só pra mim? Então é melhor ficar com um grupo pequeno, então eu comecei a questionar se as pessoas estão ali para apenas me obedecerem, fazem o que eu quero, vestirem a carapuça de grupo, mas não é. Porque eu estou trabalhando com essas pessoas e não com aquelas outras.

Por exemplo, mais a frente, eu ainda quero falar algumas pessoas se engajaram outras não, por quê? Porque elas pessoas tinham que se entregar a proposta e assumir como sua também. Eu tive sempre uma vontade de criação que fosse coletiva que todos participassem, eu sempre acreditei nessa liberdade de participação, claro que tomada as proporções que sendo eu diretora a palavra final é minha, por conta do próprio trabalho.

Para eu dançar, eu tenho que estar emocionalmente inteira ali, não faz sentido dançar só uma coreografia, uma sequência de passos, tinha que ter algo a mais e como isso sempre foi importante pra mim, eu criei sempre nessa entrega total.

Uma das coisas importantes que eu senti percebi dentro do trabalho do Stillo foi a dramaturgia. Eu sempre gostei de estar com uma base forte de dramaturgia ainda que essa dramaturgia fosse movimento pelo movimento, não falo apenas de uma dramaturgia narrativa, eu tinha preocupação com a concepção, as ideias;

Eu sempre fui ligada por conta da minha formação, que foi com Eni Correa na Universidade Federal do Pará, ela tinha uma forte ligação com dramaturgia e isso ficou na minha memória, apesar de Eni ser balé moderno, eu vim saindo do moderno pro “tal do contemporâneo”, mas não me encontrei com o contemporâneo assim pontualmente, foi um processo gradual, eu era afetada por espetáculos, lia e assistia obras

contemporâneas, e fui filtrando aquilo que era importante pra minha pratica artística, eu fui testando, experimentando.

Naquela Brasília (anos 80) a gente fez isso – eu, Denise Zenícola, Mironilce Regino, fomos experimentando esse contemporâneo que já estava aí, traçando uma trajetória e um caminho, fomos experimentando no corpo, não foi o que eu olhava, eu ia sentindo, nesse processo coletivo, é impossível não sermos contaminados por que está acontecendo na nossa cultura e no nosso país, mas o diferencial eu estar experimentando no corpo, que reagia diferente aquelas experimentações, longos períodos de trabalho de improvisação para ver o que o corpo, poderia me dar, como eu dançava na época, fez diferenca eu sentir com o meu próprio corpo, que ele poderia ir para um outro caminho, um diferencial para esse experimentação é que não estávamos ligadas a nenhuma escola, ou mestre, curso superior, isso nos tornávamos livres e autodidatas para experimentação.

Lembro aqui que a circulação de informação era muita precária (se compararmos com advento da internet nos dias de hoje,) talvez que bebêssemos numa dramaturgia cênica porque em Brasília o teatro era mais forte, já tinha curso superior, companhias na cidade, peças circulando com mais temporadas, e tivemos uma influência com o teatro, pensar a cena cenicamente, a questão cênica é mais forte. Eu ainda acredito, que nos dias de hoje é um perfil de Brasília, a questão cênica é mais forte.

Nos anos 80, éramos poucos, relativamente poucos, por um lado isso era bem legal,

Eu (Rosa), Mironilce, Denise, o Endança fez um outro caminho, fez a diferença no dançar, porque eles foram pro exterior e trouxeram para universidade, o Luiz Mendonça foi pra fora, quis se encontrar como bailarino, não conseguiu, graças à Deus, bom pra gente, e criou o Endança que pra mim, fez toda a diferença no pensar, mesmo ele trazendo coisas de fora, mas sempre super criativo, mas pro final dos anos 80, começa Andrea Horta (BETON), tinha outras ações, mas tinha muito balé clássico: Zulma Emirich, Norma Lilian, Regina Maura, Glória Cruz, Giselle Santoro Eugênia Matos, mas eram grupos de escolas, não estou querendo dizer que era melhor ou pior, com uma outra trajetória, que você sentia nos grupos que eram independentes, porque nós acabávamos buscando uma outra forma, de uma forma ver diferente do que uma academia de ballet clássico, tem que já está consolidada, já tem uma técnica, um olhar que a pessoa segue, mas tinham muitos grupos de ballet clássico de academia.

Depois dessa galera toda, anos 90, veio Lenora Lobo, Luciana Lara, mas voltando aos 80, existia muito espetáculo de dança, existia os Quartas na Dança, Martins Penna (TNCS), sempre cheia, nesse época também nós fizemos uma Associação de Dança do DF, fez muita diferença, foi uma época que o fato de existir a associação desencadeou uma série de grupos, daí surgiu a Luciana Lara (ASQ), uma das primeiras aparições de Luciana foi numa apresentação produzida pela associação, logo depois da criação da associação o TNCS fechou às portas para as academias, as academias não podiam “pegar” pauta normal. Aí nós, entramos com projeto da Associação, no qual estimulou os grupos, as pessoas queriam dançar, e começaram a se organizar, assim, surgiram os grupos, esses outros, as academias pegavam o seu melhor, faziam um grupo, com tinham várias apresentações, eram muitas, muitas apresentações, o pessoal queria mostrar o seu melhor, e aí começou a surgir os grupos, eu acho que foi uma das épocas, mais efervescentes da dança, aqui no DF, que surgiram os grupos e era muita dança, e também tinha um diferencial, a gente conseguia fazer os espetáculos, e os próprios conseguiam se pagar, a gente conseguia se pagar com a própria bilheteria, a gente pagava figurino, bailarino, luz,

tudo! E fazia, com a própria bilheteria, primeiro porque nós tínhamos público, primeira coisa, nós tínhamos público, segundo que também o mercado era outro, hoje você vê (com todo o respeito a um produtor), os técnicos ganharem muito mais, que um bailarino que está 8 meses, dançando, ensaiando, criando, dando sangue todos os dias, tendo que ir e voltar, mas o outro (técnico) ganha mais, não estou dizendo que ele não deva ganhar mas a outra coisa também que eu percebo, que eu vejo o diferencial é que, os próprios bailarinos queriam dançar, hoje chama alguém, alguém começando a carreira, convida pra dançar, a primeira coisa que ele vai te perguntar é - quanto que eu vou ganhar?, Mas ele quer ganhar tal qual um profissional, que está ali há vinte, trinta anos, esse mercado era outro, o bailarino, o intérprete, o dançarino, queria ter a oportunidade de dançar, de crescer de aprender, hoje em dia você não consegue mais fazer isso, e aí você conseguia fazer um diferencial, inclusive nos seus espetáculos, tinha o grupo, que era profissional, e tinham os outros que podiam até dançar naquele espetáculo, não era profissional, se obedecia a uma certa trajetória, hoje em dia, não você não consegue, a pessoa tem dois workshops e já se acha profissional, já acha que tem o mesmo direito do outro que está há 30 anos no batente, primeiro eu acho isso, depois começou, a diminuir essa efervescência toda, porque nessa época os grupos eram muito fortes, tinham muitas apresentações, e tinha público, “a gente estava muito bem na fita”, como diziam, a gente viajava e Brasília era super, hiper respeitada, lá fora e mesmo aqui no Brasil, em outros estados a dança do DF, tinha uma qualidade fantástica, éramos respeitados, nos chegávamos, as pessoas reconheciam, falavam, de repente, começou a ter uma certa dificuldade, de inclusive de encontrar elenco, uma vez me disseram, não sei se é pertinente, quando os profissionais começaram a se dedicar um pouco mais seus próprios seus projetos, se desvincularam das academias, a formação dessas pessoas, que tinham como base as academias, porque eram formadas ali, mesmo que fosse do grupo profissional eram formadas no seio de uma academia, começou a diminuir, não só isso, mas isso é pra ser levado em conta, na continuidade de formação, porque quer queira ou não queira, as academias, sempre formaram, e os grupos estando ali, se formavam, ainda que tivesse, um local específico pro grupo, mas eles eram formados ali, coincidentemente ou não o mercado quando começou a cair, mercado de trabalho mesmo, ficando mais difícil, as pessoas de dança diminuíram. Hoje você vê uma carência, de interpretes, são sempre mais ou menos os mesmos, e eles já estão começando a ter uma idade mais avançada, porque os mais novos, não sei, querem outro caminho, não sei.

Quando eu fiz aquele projeto do Centro de Dança (DF), “Identidade”, que era para recolher material de registros de dança (DVD's, vídeos, fotos, programas) foi a partir de uma conversa nesse sentido que me perguntaram – Como vai ser daqui há cem anos? Quem foi alguém que fez alguma coisa de dança? Eu achei aquela pergunta assim, meu Deus! Porque por enquanto estamos todos vivos, mas por outro lado, os livros, como a gente havia comentado, eles têm um direcionamento, tem um olhar recortado, é de acordo com o meu recorte, e aí eu me perguntei – Como é que a gente vai preservar uma memória de tudo que aconteceu na dança, independentemente, se é bom ou ruim, se tem ou não qualidade, mas ele (o espetáculo) aconteceu aqui no DF, então não pode se dizer que não faz parte da memória da dança, posso não gostar, mas aconteceu, foi a partir de uma conversa nesse sentido, mas eu sinto que as pessoas de um tempo pra cá, nesses últimos dez anos, eu acho é uma opinião minha, eu posso estar errada, eu acho que as pessoas começaram a fazer um discurso de que tudo que faço foi eu que descobri.

Sabe por que eu fechei o Stillo? Teve uma reunião na sala do Conselho de Cultura da (Secult/ DF), para escolher um conselheiro específico de dança, Mironilce (Regino) estava nessa época na Secult/ DF, eu fui ao banheiro quando eu voltei, disseram –Rosa

você foi indicada como conselheira. Eu respondi – gente eu não posso, eu ainda uso a sala de ballet lá de baixo (sala do TNCS), uso a Martins Penna (sala de espetáculos do TNCS). Mas, eu seria a primeira conselheira de Dança, exclusivamente de dança, porque antes era Artes Cênicas, aí eu disse - faz o seguinte, me coloca como suplente , porque aí a primeira assume, não me lembro quem era a primeira, depois eu renuncio, como suplente não vai atrapalhar (o processo), mas aí eu não sei por cargas d'água eu acabei sendo nomeada, quando eu fui nomeada, eu chamei o grupo Stillo, porque veja bem, ainda que nada me impedisse de continuar no grupo, o TNCS era usado direto pelo grupo, mesmo que você entrasse nos editais, etc., o próprio FAAC, na época se chamava assim, eu pedia de dinheiro, mas mesmo que eu pagasse, mas eu entenda que o fato de eu estar como conselheira de dança, ao fazer um pedido pra a secretária da qual eu sou conselheira, de alguma maneira, parece que você está usando o seu cargo, eu sempre achei isso um pouco estranho, na minha cabeça, era uma questão, de valores morais, espirituais, éticos, seja o que for, então quando eu entrei (Conselho), eu chamei o grupo, e eu achei importante que naquele momento eu estar naquela parte, achava que poderia contribuir, era um grupo pequeno, aí eu chamei o grupo – Gente, eu vou fazer essa experiência, só que eu acho que vocês não podem ficar me esperando dois anos, e nem eu vou ficar, ensaiando há de eterno, achava que as pessoas estavam no seu auge, de bailarinos, de corpo, então eu queria dizer pra vocês, cada um seguiria seus caminhos, e foi isso que aconteceu, e aí eu entrei (no Conselho) e de lá pra cá.

O Stillo já tinha criado uma trajetória, nós já tínhamos dado o nosso recado, e as obras ficaram nas nossas memórias. Na época, nós tínhamos um problema seríssimo –registro. A gente queria dançar, dançar, dançar, tanto é que a gente tem muita dificuldade, de muitos registros de fotografia, a gente não se preocupava muito com isso. A gente começou a fazer, mas não tinha uma preocupação com isso, como a gente deveria ter, é até porque os recursos na época eram poucos, pra a gente fazer uma boa filmagem, uma boa edição, a gente registrava e já queria dançar, e já queria de novo, e de novo, a gente entendia que queria fazer coisas e mais coisas. A gente achava que esse registro estava na gente, pra gente era já está em mim, já está em odo mundo que assistiu e participou, a gente queria que dançar e que as pessoas vissem, e o grande barato da gente, às vezes a gente era convidado pra repetir, e a gente já estava querendo outra coisa, sabe? A gente já queria, já começar outro, ainda que a gente repetisse normal, a gente já mudava um pouco, porque o momento da gente já era outro, na época que a gente criou e dançou, a gente estava em um momento de vida, e quando a gente vai remontar, não dá pra ser a mesma obra, isso é da cabeça da gente, isso era forte na gente.

E a gente acabou... eu acho que é por isso que não tivéssemos a preocupação muito assim... e agora? Como é que eu vou deixar esse registro, eu acho que o maior registro ficou para as pessoas, sabe. Nas pessoas que participaram, que viram, eu acho que de alguma maneira, a gente cumpriu o que a gente tinha se proposto. Porque o que a gente tinha se proposto é que cada vez que a gente ia tinha uma proposta (se apresentar), cumpriu aquela proposta acabou. Vamos supor, que a gente tinha feito um espetáculo, se no outro fosse desleal com a gente mesmo naquela proposta, de que ia adiantar aquele outro anterior? Então é como se cada vez, você uma proposta, um estilo novo, porque as pessoas eram, ainda que ficasse muito tempo com as pessoas.

Isso também foi bacana, a gente crescia junto, sabe? Isso também, ajudou, eu acho, que ajudou de alguma maneira. Então, por isso que na hora que eu fechei... eu fechei entre aspas. Eu dizia eu vou ficar dois anos aqui (no Conselho de Cultura do DF), se daqui a dois anos a gente se encontrar.

Só que depois de dois anos, cada um já estava com seu próprio... outros caminhos, e eu comecei a ser procurada pra... criar para outras pessoas, para outros grupos, e eu comecei a gostar disso, de ter esse desafio, de chegar com uma companhia que não é o Stillo, que tinha uma outra característica, que tinha uma outra vivência, inclusive de criação, totalmente diferente, e esses desafios começaram me provocar artisticamente, entendeu?

Então, por exemplo, sei lá, é, uma vez que a própria Regina me convidou, fui lá pra fazer o Réquiem, na época eu não sabia que seria o Réquiem, eu cheguei lá, faz uma dança contemporânea, não me lembro com detalhes, quando eu vi aqueles corpos, eu não vou fazer o Réquiem do Mozart, ah vamos, porque aquelas pessoas me despertaram outra coisa e aí eu comecei a gostar disso. Porque eu tinha que ir e ver como aquelas pessoas despertavam em mim, isso artisticamente me provocava. Engraçado que depois de dois anos, eu encontrei alguns dos antigos (do grupo Stillo), e aí vamos voltar, ah eu não sei (risos), porque também tem toda uma estrutura de infra que você precisa, que já é um outro mercado, já estava sabe? Aí você começa a ver a possibilidade de sustentabilidade de grupo que às vezes, se você não tem uma infra forte, você acaba prejudicando artisticamente.

Que quando você vai trabalhar pra alguém, você está totalmente só pra aquilo, só pra criar, só pra dirigir, eu sempre gostei muito de dirigir, e nessa época, isso também foi uma coisa, eu acho que foi forte, pelo menos pra mim, estou vendo agora que isso foi forte, eu não tinha tido essa percepção, quando eu comecei a dirigir os outros e a fazer criação pro outros eu não dançava, aí eu gostei, gostei de só dirigir, e começou a me fascinar, me fascinava ver como aquela pessoa estava artisticamente, de repente quando eu terminasse o trabalho, pra mim essas é uma das maiores coisas que eu descobri, como aquela pessoa vai continuar o caminho dela, se ela vai sair diferente, se a minha participação, na vida daquela pessoa vai ter algum diferencial, se eu vou dizer assim – Cara esse artista é mais artista porque eu passei um pouquinho por ele. Quando eu saí da cena o meu público virou o bailarino e ele transmitia pra plateia. Isso pra mim foi interessante, porque quando você cria, no seu próprio corpo, na cena você sabe o que você coloca, porque está dentro de você, está sentindo na pele, quando está no corpo de outro, às vezes aquela pessoa faz com a cara dela, como é que eu quero chegar num público, através deste olhar, então eu não posso colocar simplesmente, o que eu faço, eu tenho que ver, o que eu quero, como ele faz, como ele faz, se tem a ver com o que eu quero, se eu for fazer um passo qualquer, eu repito de uma maneira, você vai fazer de outra maneira, eu tenho que ver, a forma como você coloca tem a ver com aquilo que eu acho que pode chegar no público, então isso, também é uma coisa muito louca que eu acho fantástico, sabia? Eu adoro isso. É um desafio, eu acho. A gente... é quase, quase como se você tivesse o poder de, de... e como se eu fosse uma artista plástica e eu estivesse criando aquela escultura junto, ela tem vida própria mas... você tá... pra você colocar essa mão (faz o movimento com a mão) você tem que respeitar essa massa, senão ela vai cair, vai acontecer outra coisa, isso pra mim é o tal do encontro, se você não respeitar isso, se você não consegue se encontrar com aquele interprete ou com aquela obra, isso pra mim, é o que eu acho, quando eu falei pra você, agora eu quero desde que seja uma coisa que eu queira fazer, com a pessoa que eu acho que tem a mesma coisa que eu, se não tiver isso, não acontece, não acontece por isso que eu acho difícil... sabe por quê? O bailarino quer uma coisa e você quer outra, então não querem se encontrar, ceder tem que fazer parte de um e de outro, eu pelo menos, sempre, tenho que ter sempre uma, um acordo, sabe? Emocional até. Tem que ter um acordo humano, humano, mas pra isso você precisa despojar e que o outro também se despoje, se você chegar com um discurso pronto do que ele quer, não acontece esse encontro, comigo não acontece, já tentei não acontece.

Na época que começou o Fórum (FDDFE Fórum de Dança do DF e Entorno) se eu não estou enganada foi 2000, 2001, a gente pode confirmar essa data, foi 2000, 2001, mais ou menos, a gente criou, eu tava no Conselho (Conselho de Cultura da Secult/ DF), e senti a necessidade de ter o diálogo com a sociedade para saber o que eu estou fazendo ali, afinal eu representava, aí eu comecei a chamar as pessoas, e tudo muito em função do Conselho, no início era em função exclusivamente do Conselho, só que aí começou a se fortalecer, então tudo da dança, independente se era de Conselho, começou a ser discutido ali (FDDFE), então isso pra mim, eu achei que foi uma coisa importante na época, aí coincidentemente, aconteceu os ataques do CONFEF (Conselho Nacional de Educação Física), aconteceu uma série de coisas, a nível nacional, enfim, e aquilo ali foi se fortalecendo, e eu acho que, nessa época a gente viu que tinha que se unir, para a gente começar a se defender de algumas coisas.

Eu comecei a sentir um distanciamento, naquele diálogo artístico, uma série de coisas que foram surgindo e contribuindo para cada um se distanciar um pouquinho e ficar isolado no seu cantinho, na sua ilha, no seu mundinho, entendeu? E... de alguma maneira agente perdeu um pouco, essa interação, esse diálogo, que havia de alguma maneira, e aí a gente foi se afastando, se afastando, há um distanciamento enorme, há uma falta de respeito pelo outro, como ser humano, não estou falando só como profissional, não. Acho que há um total desrespeito com a história, acho, tudo acho, muita informação e uma total falta de conhecimento. Informação, você vai para um Facebook da vida, que tem tudo que você quiser, mas conhecimento, as pessoas me parecem que não estão tendo, uma certa impaciência de abrir mão de seu tempo, realmente querer saber o que está acontecendo, profundamente, porque está acontecendo isso, isso é conhecimento. Informação engole e pronto, isso prejudica as pessoas e vai proporcionando um distanciamento maior, a pessoa se isola mais ainda, e isso a meu ver contribui negativamente para a qualidade artística.

O isolamento está prejudicando essa qualidade, você vai em qualquer estado do país, qualquer, você vê que a produção, se você pode questionar uma criação artística, mas você está vendo que estão proliferando, produções, acontecimentos, diálogos, seja no âmbito que for, aqui em Brasília, o que eu sinto é um deserto, eu acho que existem tentativas isoladas, eu acho que existem iniciativas isoladas, acho que existem trabalhos isolados, e eu acho que... é tudo isolado. E aí dependendo de quem naquele seu isolamento tem mais força, mais contato, vai e consegue, uma coisinha aqui outra ali, contato em todos os sentidos, de público, político, de eventos fora, de mídia, mídia em Brasília, só entra amigo, você não vê mais, você não consegue mais, a dança são raríssimas exceções, são duas, três pessoas que no máximo conseguem mídia aqui em Brasília, e olhe lá, e olhe lá, entendeu? Então assim, público (de Dança), nem se fala porque a gente não tem, eu acho muito por conta desse isolamento, se as próprias pessoas, os dirigentes, os coreógrafos, os diretores não vão ao espetáculo um do outro, os próprios quanto mais os intérpretes, não vão Não vão acompanhar o que está acontecendo do meu lado. Está do um lado e eu não sei o que está acontecendo.

Aqui em Brasília, eu sinto uma dificuldade imensa em dialogar artisticamente e mesmo na construção de políticas públicas. Eu diálogo com as pessoas de fora muito mais. Porque eu acho que as pessoas por conta desse isolamento acabaram se fragilizando. Acabaram ficando de uma maneira tão frágeis que acabaram de perder o tônus, a coragem de fazer alguma coisa até, de arriscar artisticamente.

Porque, por exemplo, o Hugo Rodas na época (anos 80), ele arriscava, arriscava, o artista, tem que arriscar, pode dar certo, pode não dar. Hoje em dia você vê receita de bolo.

Aquela receita de bolo, aquela de chocolate, é boa, né? Então eu vou fazer, vou fazer igualzinho, pronto. Muda a música, muda tal coisa, e faz.

Agora, eu vou chutar, vou chutar uma coisa bem (risos), eu acho muito engraçado isso, vamos colocar o nu. Eu não sou contra o nu. Mas, o nu tem que ser com o figurino que aquela obra me pede. Figurino daquela obra é o nu, beleza. Colocar o nu pelo nu para ter uma mídia, para mostrar uma foto bem bacana, produzida com uma luz bem bacana, plasticamente perfeito, eu questiono isso, sabe?

Porque dança, se você pensar na memória, dança não é só tirar uma foto e você botar, num livro, num cartaz... não é só isso. Ela tem que dizer alguma coisa a mais, sabe? O registro pode ser até uma manipulação, dependendo do caso ele pode ser uma mentira, do que é realmente aquela dança, então você acaba manipulando, se você tem uma equipe, que pode fazer uma boa mídia, um bom fotógrafo, um bom iluminador, um bom produtor, sei lá o quê, entendeu que possa fazer um registro bacana.

(Faço uma intervenção falando sobre dois acontecimentos nas artes visuais: a Tate Modern (Museu de arte de contemporânea de Londres/ Inglaterra) recusou um acervo grande obras que não tinham possibilidade de conservação a longo prazo por conta do material utilizados nas obras. O outro acontecimento era uma artista que fez em uma exposição coletiva, desenhos diretamente na parede da galeria e que iria ter prazo de vida, nasceu para a exposição e morreria na próxima mão de tinta da exposição seguinte a essa. O rastro, o vestígio daquela obra seria a foto feita pela artista)

Mas pensando pela dança, é aquela conversa que a gente teve, o registro emocional, eu te assisti, nós tivemos aquele momento..., mas tem outra coisa, tem que ir além, esse além é o registro da obra, independente do encontro, do registro do encontro. O registro do encontro é um, mas não podemos abrir mão do registro da obra.

Como era o registro antes dança? Era uma tradição oral. Assim, temos os perigos, por exemplo a Igreja Católica, sua tradição foi oral, mas uns dizem assim, outras pessoas questionam por que eu posso contar para você, assim: isso era Coca-Cola, não era um chocolate e vai ficar a minha palavra, né? E você vai registrar isso como uma Coca-Cola? Você nem viu. Então, para mim, já é a terceira coisa, o registro daquilo que você não tem como comprovar, não é nem o encontro, nem o registro formal, vamos falar assim, é um outro, é um registro não sei como podemos chamar. Eu acredito que nas artes visuais, os artistas não podem ficar engessados, não vai conseguir ir para a frente, se ficar nessa. O próprio registro da dança, sei lá, vamos pensar no Grupo Corpo, o espetáculo 21. Eram com aqueles corpos, já tem três que morreram, e aí? São outros corpos dançando.

(Aqui intervenho com esse questionamento:

-- Onde, em que local, vão ficar o registro das obras que não temos como preservar? Por exemplo, eu pego todo o registro da Rosa Coimbra e do grupo Stillo e coloco onde? Na casa de Rosa Coimbra? Num acervo público? Na rede? Isso é uma preocupação de que área: pública, privada?)

Olha não tenho a resposta para isso, mas no Plano Nacional de Cultura deve ter umas linhas sobre preservação. Mas acho que deve ser uma preocupação sendo de estado ou da sociedade. Porque se a gente for esperar pelo Estado pode não acontecer.

(- O que preservar?)

Tudo que foi feito. Na minha cabeça, não pode haver um direcionamento, a mais isso aqui era tão ruinzinho..., mas a primeira coisa com história... não é curadoria. Sei lá, da minha cabeça, esse problema é teu. Tudo que chegar, na minha cabeça tudo que apresentar na mão. Tem coisas que você não vai pegar, coloque até onde você tem. Na minha cabeça isso deveria estar dentro de um centro de referência, como o Centro de Dança (do DF). Agora a qualquer momento uma canetada pode acabar com um projeto de memória da dança. É preciso pensar em uma outra solução para isso.

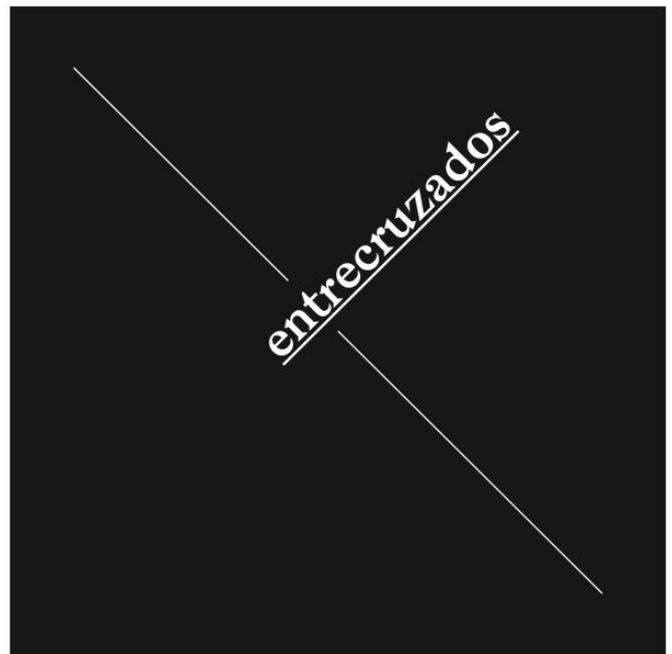
ANEXO 3



PROJETO ENTRECruzADOS

Ficha Técnica
 Direção Geral: Luísa Lemos
 Literato: Gonçalo M. Tavares
 Filósofo e performer: Hilan Bensusan
 Bailarinas: Laura Virgínia, Mariana Pimentel e Soraia Silva
 Videodança documental: Luísa Lemos
 Fotografia: José Palmieri (DF) / Daniela Paolietto (RJ)
 Cinegrafista: Gustavo Serrate (DF) / Fabiano Ararona (RJ)
 Técnico de som e luz (DF): Emmanuel Queiroz
 Técnico de som (RJ): Erick Santos
 Técnico de luz (RJ): Eduardo Alves
 Design Gráfico: Fabiano Ararona
 Webdesigner: Gustavo Lins
 Coordenação de Produção: Juana Miranda
 Coordenação Administrativa: CHANG Produções
 Assessoria de Imprensa: Baú - Comunicação Integrada (DF) /
 Joyce Lima (RJ)
 Redes Sociais: Luciana Marques
 Intérprete de libras: Thalita Araújo
 Audiodescrição: Veryanne Couto Teles

Agradecimentos: Diego Dantas (Centro Coreográfico do Rio de Janeiro), Equipe Conexões Criativas (Centro de Dança do DF), Casa 09, Adriana de Fátima Barbosa Araújo e Espaço Ithaka



Laura Virgínia
 Mariana Pimentel
 Soraia Silva
 Gonçalo M. Tavares
 Hilan Bensusan
 Luísa Lemos



Primeira foto

ABERTURA

Entrecruzados vem do desejo de registrar a efemeridade da criação ao mesmo tempo da sua composição e realização. Registrar o momento de fruição na criação de uma obra aberta, em um espaço pulsante de encontro - aberto e informe. É nesse mesmo instante poético, criar o documento, que materializa a memória.

Luísa Lemos, no vídeo, e Laura Virgínia, na dança, idealizaram a prática dessa vontade de investigação, valorizando a arte de dança integrada ao discurso filosófico - literário e seus registros, assim como promover o intercâmbio entre artistas e a deshierarquização das linguagens pela cena da dança. A dança por seu caráter primitivo de laboratório primevo de todas as outras artes, coordenando em um só gesto tempo, espaço e matéria, propicia o ambiente favorável ao desafio da primeiridade. Dos limites de articulação e desarticulação das imagens/textos/gestos/

palavras podem surgir a poesia da cena e a provocação mútua de artistas que dos seus lugares artísticos se dispõem ao risco, ao cruzamento, à passagem e a troca. Luísa e Laura convidaram o filósofo Hilan Bensusan, o literato Gonçalo M Tavares e as bailarinas Mariana Pimentel e Soraisa Silva - a esses questionamentos dos lugares e não lugares das linguagens artísticas envolvidas e seus possíveis cruzamentos.

No período de seis meses, o projeto Entrecruzados realizou 3 ensaios virtuais, 3 ensaios gerais presenciais, 2 eventos cênicos/ poéticos (um no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e outro no Centro de Dança do DF), 1 encontro virtual pós-presencial, 1 videoperformance documental, 1 livro, 1 canal do YouTube (contém todos os arquivos videográficos-documentais), 1 site para livre acesso a artistas, pesquisadores e público interessado.

6

Entrecruzados integrou o discurso filosófico-literário corporalmente nas duas cenas realizadas no RJ e no DF, normalmente a atuação da filosofia e da literatura ficam nas salas de ensaios e nos processos de criação em Dança, como uma passagem ou mesmo uma tradução do discurso filosófico-literário para o discurso do corpo, contudo em entrecruzados, "o escopo" se tornou corpo presente.

Mariana Pimentel reside no Rio de Janeiro, mas em um dos ensaios estava em Recife/ PE, Gonçalo M Tavares, reside em Lisboa/ Portugal, mas nos ensaios estava circulando dentro do Japão. Soraisa Silva, Hilan Bensusan, Laura Virgínia e Luísa Lemos estavam em Brasília e residem em endereços um distante do outro. Ao que parecia longínquo e caótico no tempo e espaço foi equalizado pela sala virtual.

Nesses 6 meses promovemos um intercâmbio em realidades artísticas distintas, contudo a ferramenta de sala virtual pode registrar, partilhar nossos processos criativos e reflexivos e disponibilizarmos todo processo tomando ao mesmo tempo - registro, acervo e poética. Concretizando um conjunto documental de conteúdos relacionados ao cruzamento de linguagens artísticas dentro de uma dinâmica de produção de conteúdo tendo em vista os mais variados suportes (escrita, discurso, performance, vídeo e fotografia), que não especificamente um palco, uma cena.

O que fica após a efemeridade da cena? Processos criativos contínuos, registros, rastros de documentação e uma memória de inquietações.

7

ÍNDICE

- p.12 Entrecruzando afetos e compartilhando dramaturgias:
exercício para um viver-junto
por Mariana Barbosa Pimentel
- p.24 Soraia Silva
- p.34 Gonçalo M Tavares
- p.44 Entrecruzados: A cena e a cisma
por Hilan Bensusan
- p.56 Laura Virgínia
- p.60 Textos do Gonçalo M Tavares escritos em cena.
30/08/2018
- p.74 Textos do Gonçalo M Tavares escritos em cena.
01/09/2018
- p.84 Galeria de Fotos



Entrecruzando afetos e compartilhando dramaturgias: exercício para um viver-junto

Mariana Barbosa Pimentel

Este texto é um dos resultados de uma experiência tecida pelos corpos de Laura Virgínia, Luísa Lemos, Soraiá Silva, Hilan Bensusan, Gonçalo M. Tavares e o meu no contexto do projeto "Entrecruzados" que teve o fomento do Fundo de Arte e Cultura (FAC-DF) e o apoio do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e do Centro de Dança do Distrito Federal. Ele contribui para a dilatação da experiência performativa, sua continuação e perpetuação em outros suportes como o vídeo, a plataforma digital e o catálogo impresso, fazendo emergir questões relacionadas a registro e geração de acervo de um processo criativo cujo principal objetivo era experimentar o compartilhamento com os diversos públicos o que o cruzamento destes artistas poderia provocar como proposição – e não propriamente a criação de um espetáculo.

Na contramão dos projetos artísticos atuais, que, por força da necessidade constante de se criar um produto final espetacular e finalizado imposta pelos editais e leis de incentivo – demonstrando que ainda grande parte das instituições, sejam elas públicas ou privadas, possuem ainda uma relação mercadológica com a arte, descurando

o essencial apoio à manutenção de pesquisas e desenvolvimento de experimentações – o projeto "Entrecruzados" propõe a apresentação pública da performance como mais uma de suas etapas de execução, sendo o produto final a estruturação do conhecimento gerado pelo processo em distintas formas de apresentação.

O projeto foi desafiador para mim porque problematiza os modos de fazer e produzir dança já estabelecidos, ampliando os formatos de criação e compartilhamento de obras que são efêmeras. Cruzar a dança com linguagens artísticas que nos trazem a noção de retenção como a literatura e o audiovisual criou outros contornos para a experimentação, que, permeada pela filosofia, ganhou densidades, camadas e relevos distintos. Isso me tocou bastante, não apenas por estar em um momento de trabalho no qual preciso reinventar minha forma de criar e me relacionar com o tempo para poder continuar em cena, mas porque a crise conceitual e afetiva pela qual a sociedade está passando com as expressões artísticas-culturais faz com que seja urgente o engajamento dos trabalhadores da Cultura na proposição de

metodologias que organizem e sistematizem o conhecimento gerado por seus projetos. Tais metodologias podem estruturar importantes ferramentas de mediação entre a dança e o seus públicos, envolvendo-o em todas as etapas do projeto e não apenas no final dele, quando convocado a assistir o "resultado".

A metodologia proposta nos desafiou a equivocador os modos operativos de criação e apresentação usuais, desde o espaço de ensaio, em qual temporalidade e de que forma iríamos trabalhar. Os ensaios eram virtuais e semanais. Os parceiros de trabalhos estavam localizados em geografias distintas: Gonçalo no Japão, eu no Rio de Janeiro, Soraiá, Luísa, Laura e Hilan em Brasília. O vídeo do ensaio e o material de discussão produzido a cada semana era disponibilizado no site do projeto. A performance seria elaborada à distância e realizada pela primeira vez no encontro presencial do grupo, já diante do público. Da performance, seria gravado, ao vivo, um videodança. A escrita permeando fortemente todas as etapas, como uma ferramenta de estruturação do grande volume de assuntos que os ensaios geravam e de elaboração da relação dos afetos trazidos por cada um. Tenho até dificuldade de conjugar o tempo verbal do projeto, uma vez que ele foi, é, está sendo e será, já que seu rastro ficará no ar por meio de uma plataforma digital que poderá ser utilizada por alunos, professores, artistas e os diversos públicos.

Já havia ouvido falar de outros projetos de criação à distância e colocá-la em prática me noticiou o quanto eu ainda estava presa em formatos tradicionais de criação e apresentação. Logo

comecei a travar comigo mesma uma relação de intensa problematização: como um período curto pode ser suficiente para a realização de um projeto consistente? De que maneira ensaios virtuais entre pessoas que não se conhecem tão bem artisticamente poderiam constituir proposições estruturadas o suficiente para serem compartilhadas? Será que a criação à distância pode ser de fato uma ferramenta de resistência e continuidade frente às precariedades contínuas vividas pelos fazedores de arte ou ela ratifica um projeto neoliberal de poder que tem na não-presença sua força?

Estas perguntas me acompanharam, me acompanham e ganham contornos diferentes a cada momento. Entretanto, aos poucos fui me dando conta de que eu e Laura Virgínia já trabalhamos à distância desde que deixei Brasília, há dez anos, na produção de videodanças e na apresentação de espetáculos. Percebi que meus processos criativos já não se encontram confinados em salas de ensaios como por exemplo a performance urbana "Take a picture with a Brazilian woman for 0.71 cents" (2014). E compreendi também que a criação em dança está na experiência do corpo e o corpo é e "segue sendo" o tempo todo e em qualquer lugar, permeável aos elementos que compõem a sua existência. E é esta permeabilidade que tenho trabalhado no cotidiano e utilizado como estratégia de relação entre os diversos corpos que habito, refletindo de que forma eles produzem performatividade em cada contexto, a cada vez.

¹ Para mais informações sobre o trabalho: <http://doovos.com.br/projeto/take-a-picture-with-a-brazilian-woman-for-071-cents/>

12

13

#seguir entrecruzando

Terminei este texto enquanto ouço a última reunião/ensaio virtual realizada. Reunião que eu pedi e eu mesma perdi por estar em Manaus (AM) e ter esquecido completamente do fuso horário de 1 hora a menos. As temporalidades e as territorialidades sempre nos desafiando mas também nos permitindo continuar, com o que temos.

Após a intensidade de 1 mês inteiro de ensaios, reuniões, relatos e apresentações, me deu uma sensação forte de vazio pós-estreia. Sobretudo neste caso, que, quando a performance nasceu, ao mesmo tempo parece que "findou". De uma intensa convivência para um afastamento e retorno ao ritmo do cotidiano. Retratos do nosso tempo. Mas a performance continua aqui, neste texto. Continua ecoando nas redes e nos públicos, se dilatando.

Quando "Entrecruzados" começou eu estava em Maceió (AL) em um período intenso na instituição cultural onde trabalho. E como tenho trabalhado ultimamente mais com gestão e produção do que com criação de obras tem sido desafiador unir temporalidades tão específicas. Neste sentido, o processo me impulsionou para um lugar muito interessante que há muito tempo eu não habitava: o lugar de usufruir (da criação). Dei vazão a uma série de sensações/pulsões do corpo: mergulhar, sentir, queimar, embriulhar,

amar, deglutir, arriscar, pular, lançar, suar (...) que me fizeram entrar em uma energia criativa que está durando.

Aproveitando que apresentaríamos no teatro pude experimentar ideias para o novo solo que estou desenvolvendo, sobretudo ideias que envolviam iluminação. Sendo assim, jogar com a luz foi o componente que escolhi propor no momento do meu solo, que foi o último da sequência. Experimentei criar espaço com o corpo me utilizando da luz, em diálogo com a fotografia do amigo Thiago Sabino de um espetáculo do grupo que adoro Teatro do Concreto (DF), que foi meu afeto logo no primeiro ensaio virtual. Uma nostalgia de Brasília toma corpo. Nostalgia que eu sentia fortemente quando morei longe do Brasil por 5 anos. Nostalgia encamada com a música "Empty Boat", do Caetano Veloso.

A incompletude. A impossibilidade do fechamento. Uma obra aberta por excelência. Um anti-espetáculo. Todos aceitamos o risco. Nos invadimos uns aos outros. Nos interrompemos e nos agregamos. Nos entrecruzamos intensamente. Confiamos!.

Exercitamos os dons lugares: de performers e espectadores. Agora sentimos falta do feedback do público. Curiosidade de saber o

que ele viu. Talvez este possa ser um ponto de desdobramento e continuidade do projeto, que pode assumir ações de mediação mais explícitas numa próxima edição, tanto na relação do público com a performance quanto com a plataforma digital. Outra possibilidade é agregar a cada edição, um diferente grupo de artistas para entrecruzar e prosseguir com essa experimentação cuja meta é pesquisar modos de criar e compartilhar pesquisa, e, a meu ver, à também de formar redes de parceiros multilinguagens para que possamos

nos fortalecer enquanto artistas e potencializar o trabalhos uns dos outros em tempos muito duros e complexos para a classe artística que, desde sempre, já tem que lidar com cenários de incertezas.

Fica aqui a gratidão de ter participado deste projeto, o desejo de continuar alimentando-o e a certeza de que é em coletivo que iremos resistir e subverter os contextos nos quais atuamos como seres políticos que somos.



² Hackeando sensações última reunião virtual!

20



Oitava foto

SORAIA SILVA

Assim começou... um livro na mão, uma ideia na cabeça e um encontro de amigos! Primeiro dia do encontro, apresentações: "Eu Soraia Ballarina, apaixonada por investigações, coordeno o CDPDan- Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança Eros Volúbia (<http://cdpdan.blogspot.com>), diretório de pesquisa no CNPq e Laboratório do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília: Sinergia Memórica é meu tema de pesquisa atual...ou da alquimia na dança....

Depois houveram outros encontros e desencontros entre pautas dançantes e deveres de casa: apresentação do projeto, partilha de criações, estrutura do evento presencial, resumos do que ficou relevante, links, materiais para cruzar, entrecruzar. E seguiram-se outros encontros virtuais, presenciais, casuais, descausais: "sensação sistema e fonte". Mas nem tanto, veio o alerta: "Entrecruzados é um projeto que foi selecionado com um mérito cultural nota 10 pela secretaria de cultura do DF (Secult), é um recurso público, então temos compromissos (...) prestar contas ao governo de Brasília (...) olhem o cronograma (...) compromissos (...) ensaios virtuais e presenciais,

fazer os relatórios (...) escrita do texto sobre como foi o projeto (...)". Penso que não foi fácil produzir esse trabalho, por isso sou grata aos produtores por essa realização. No último encontro virtual relaxei: virtualidades agora vivemos agora. Eis que a virgem foi entrecruzada, ela carrega no ventre as várias sementes. Duas potências pares de três: passado, futuro e presentes; terra, sol e luas, um encontro em desencontros. Todos vestidos de Horas Bolas para a Festa! Agora contemplando como em espelho: amamente de sangue e ação, e o dragão revive. A matéria é densa o bastante para não ser destruída pelo fogo!

Entrecruzados: mais um exercício de humanidades. De um livro Atlas abrem-se corpos, egos e imaginações. Uma receita cênica virtual. Tempos pós contemporâneos, cruzamentos de tantas informações, youtubers cênicos, stalkers de si mesmos. Dessa experiência pergunto-me: é possível o encontro de diversidades? Quando ele se dá? Quais condições favorecem as sinergias e as trocas? O que é uma verdadeira troca? Cruzamentos são interrupções de destino? Afinal o que é um corpo e o que pode um corpo?

Um corpo entrecruzado foi formado e passou pelo Rio e Brasília. Mas que corpo é esse? O olhar do espectador pode ter passado por vários pontos de vista. Desde a intensidade corporal da escrita produzida em cena, tanto em texto projetado como em passos e palavras desmedidos, e entrecruzados. Um bailado quase brutal de dedos, pés, braços, olhares, corações em seus pulsos e impulsos interiores e exteriores na tentativa do outro. O cruzamento nos impõe à nós mesmos. Quem somos antes de cruzar com o outro? E depois?

À voz de uma filosofia, de um corpo jornal, do corpo que é meu (um roubo por princípio?), um coletivo de fragmentos, reflexões cortantes, partiu-se o ego em 2, 3, 4, 5, e tantos quantos olharem os cruzamentos. Eu queria ter dançado com a linda menina Revolução, mas ela estava longe e me disse: "mamãe não deixa". Amo meu filho Antonio, queria ter tido uma filha também..., mas dançando sou sempre a filha. "Bruta flor do querer". Caetano já disse tudo. Na performance presencial em Brasília escolhi dançar o "texto mão" escolhi minha mãe, a quem devo a honra de ter seguido a carreira de ballarina. Logo, sou o prolongamento de um desejo feminino, minha linda mãe!

Mas o que pode um corpo na secura do Cerrado? Na violência midiática do Rio? Na violência das mídias sociais? Na violência dos desejos? Pode uma potência de morte e vida? O encontro presencial acabou ontem, mas quero continuar dançando com essa experiência. Existe uma dor e um prazer intrínsecos aos movimentos, nos deslocamentos, nas trocas de olhares, nas produções, nos relatórios, nas cobranças, desencontros... encontros. Ao final todos vão para seus cantos, recantos,

bunkers. Para onde eu me recolho? Meu corpo agora recebe o sol. Sei que tenho limites e o descanso daquilo que queima faz-se necessário. Um descanso da imaginação? Ou será uma escolha? Temos escolhas?

Estão sempre nos observando. Você mesmo que agora lê, me observe! Então escreva aqui sua observação:

Penso agora que seria rico se o público pudesse escrever junto esse texto e outros. O nosso trabalho resultou em muitos buracos de minhoca, fendas pelas quais cada observador pode passar. Seria muito interessante saber por onde os nossos movimentos cênicos passaram pela imaginação do espectador. Qual alimento teriam eles experimentado com a cena? Poesia, política, religião, filosofia, literatura, dança, música, tortura, tortura...sua ele mais rico em perspectivas? Quem sabe saíram pensando em um novo projeto? A cena muitas vezes propõe a morte e a vida onde escolhemos permanecer? Em Marte?

"Onde vi vida vi vontade de poder" já dizia Nietzsche, e onde tem vontade de poder tem um coletivo, e onde tem um coletivo tem um círculo. Corpos organizados, distendidos, retorcidos, contorcidos por desejos em potência de realização. De um grupo de singularidades (como os entrecruzados) as tarefas colocadas como tentativas de ténido, de ligação de partes isoladas (por distâncias, pensamentos, estéticas, idades, corpos, funções), somos iguais e tão diferentes. Estar fora

do círculo é não se submeter à força desse, é estar em estado de observação, julgamento, análise. Também é a instauração da rebelião plástica em contraposição à dionisíaca (des)união, é estar sujeito à outras leis em um estado sem lei ameaçando a ponderabilidade do círculo. É preciso ter um corpo em camadas para entrar e sair de vários círculos.

Um círculo com fendas verticais, horizontais, sagitais... Um rebatedor de luz com um buraco no meio, um ponto de fuga de pensamentos plásticos (as tartarugas estão morrendo afogadas por pensamentos plásticos no oceano das artes contemporâneas). É preciso refletir uma luz com outra, um buraco pensante que contenha também a bondade, pode-se nascer por ele, fecundar por ele, morrer por ele.

O texto é meu! O texto é teu! O texto é dele! O corpo é nosso! O corpo é vosso! O corpo é deles! E a língua é minha! E eu vou lambur quem eu quiser, e quando eu quiser! Dina a bela Gilla, que pariu uma filha Eros. Mas direitos autorais não são bem assim. Os músicos são bem organizados. A produção diz: "quais são as músicas? São de quem? Quantos minutos você vai usar? Foi feita para você? Tachas devem ser pagar, existe o órgão fiscalizador, o César o que é de César!" Também esse texto está sendo fiscalizado: deve conter passado, presente e futuro do projeto entrecruzados; impressões, experiências, expectativas, surpresas/aventuras, o alcance do futuro desse projeto, como posso contribuir, o que afetou no trabalho individual; deve ter no máximo 10 laudas; as imagens não serão escolhidas por nós. E só depois da entrega ganharemos o cachê!

olhar, o compartilhar de algum objeto, palavras. Em um devir caudaloso de ecos e descasos (fragmentados ou em sólidas narrativas pós-dramáticas isoladas da cena), pequenos gestos compartilhados resultaram como um rio potente, nos tornando fio-terra de uma energia que só os vetes da arte podem canalizar.

Em que fui transformada? Para além dos pés magoados houve uma grande pichação? Dancei com a minha criança e com outras; com os meus medos e com o dos outros; com a minha raiva e a de outros; com os meus desejos e os de outros; com as minhas (in)certezas e as dos outros; com os meus números e medidas e os dos outros; com os meus livros e pensamentos e os de outros. Isso deixa repertórios e engramas de movimento nos olhos e nos ouvidos...

Sugestões para as próximas etapas: que venham novos produtores com suas novas propostas de escrituras cênicas conjugadas de vários corpos de textos, tantos quantos universos imaginados forem possíveis. E sim, é preciso ter força para empunhar os livros gêmeo do espelho da dança! E que venham as próximas revoluções em cena, o desabrochar das mil flores... prontas para serem gentilmente colhidas e devoradas!

Esse relato não compreende o todo da minha experiência com o Entrecruzados, e realmente nunca poderia... pois ela foi muito além de mim! Mas... só para fechar mais um círculo, rebatedor de luz com um buraco de minhoca ao meio, retomo o meu poema dança do princípio (Poema dança MB2, alquimia na dança 1, ou

Mas, e a cena? Quem a fiscaliza? Quem a legitima? Tantos pensamentos entrecruzam o meu músculo cérebro agora, depois do projeto... Posso doar o meu corpo? Tenho 8. Posso deixar alguns no balcão? "Por acaso estamos aceitando doações, mas no balcão não pode deixar, mas depois vamos tentar doar". O corpo é meu, mas não aceitamos os meus excedentes. O corpo é teu, carregue com ele as suas imperfeições, suas dores, intrigas, distensões, dissensões, lesões. Será que vão queimá-los todos? A IA também sofre?

Não me renderizarei a nenhum circuito digital. À crítica de Marco Aurélio Fialho nos rendemos:

"O corporificar da palavra em contraposição a um corpo falante e pleno em seu existir. Existindo em suas fraturas fora dos padrões estabelecidos e impostos a ele. Um espetáculo para os nossos infinitos olhos corporais. A incompletude do corpo, do sentir e da percepção. Adorei a sensação de que ali, e na vida também é assim, não apreendemos tudo que está posto a nossa frente, que algo (e esse algo é muito amplo) sempre nos escapa. Grato a todos pela experiência!!"

Depois da crítica acalmaram-se os ânimos e animas. Assim foi mais um dia de trabalho, quinta à noite! O técnico do teatro estava de folga, mas apareceu por lá: "minha mulher não pode saber que estou aqui, mas minha cachapa é estar aqui".

Agora, mais confiantes podemos apenas ser o que já foi, em cena, além dos corpos pretensiosamente tendidos. Não é bem assim... escutar o outro... nem sempre, ver o outro...

26

nem sempre, permitir o outro...nem sempre. "Na mesma medida em que medires seréis medidos", qual é a sua medida? São pés palavras? Ou palmos palmas? E preciso pesar, medir, pensar para edificar uma ação. E a reação? É apenas impulso sem pensamento? Com quantas medidas se faz uma roupa HB? Com minha coleção de roupas HB foi dada a ação inicial: vestir, desvestir, tentativa de unidade. HB são minhas memórias sublimadas, peças que nascem na máquina Vigorelli Robot, heranças de um feminino lúdico. Mais um dos planos de arquivo das sinérgias mnemônicas agora vestindo os corpos Entrecruzados na performance pública, assim como a minha performance nesse evento (quem tiver interesse em conhecer mais a coleção e adquirir alguma peça entre em contato comigo pelo cel. 01 984205022 ou pelo e-mail soror@uol.com.br).

Em que medida minhas memórias vestiram outros corpos? Será que vai conter? Envolver? Envolveu? Me senti aquecida e acolhida pelo grupo. Um movimento: dois pra lá, dois pra cá, um texto, um (des)movimento, uma mandala de túnicas, uma aliança? Uma aliança com o texto que não se vê, só se ouve; que não se move, só fala; com o público que não fala, não vê, não ouve, não se move... como? Afeto da semana... São tantos! A cada segundo... tantos quantos o meu coração pulsar e quantos o meu pé em leve conseguir dançar. Uma aliança de braços entrecruzados na dança de 4, 5, 6, 7, 8.

Um texto fauno e suas muitas camadas ninfas que em mim fazem uma festa barroca Blakeana. Dancei o que o texto não diz, explorando os buracos de minhoca, entre um movimento e outro. O meu princípio se fez presente: a alquimia das várias

camadas: da (pal)avra texto, passando por todas as produções das em cena "ações". Dancei entre o céu e o inferno na comunhão de uma performance com a sensação de um fio leveza e na de outros peso e agressividade. Mais uma vez na retorta da criação o calor das combinações resigna os elementos de maneiras diferentes. No corpo da complementaridade: dons diferentes, talentos diferentes. Muito pouco sabe o coração do dedo do pé, mas a ele dirige o seu pulso, que vice-versa (em todas as línguas) unindo o pensamento do corpo em direção à vida, ao não paralelismo das formas ou pausa do movimento. A morte lincha. Estar inchado é estar morrendo, é não ter espaço para mais trocas, para o renovo.

Agora saio dessa etapa vazia, plena em meus magalhos (best)alestiais. Também me sinto alimentada, pronta para minhas reações sinérgicas: em um breve instante vindo das águas espirituais, os quatro elementos aristotélicos, mesmo a mais imperfeita terra, em mim é perfeição.

Como professora pesquisadora e artista da dança, penso que essa experiência foi muito especial. Nela permitiu-se o encontro das várias linguagens da cena (textos, imagens, movimentos, sons) e o registro em tempo real dos produtos e processos criativos gerados para futuros acessos ou abissos. Tal fato é potencialmente relevante para pesquisas artísticas/científicas. Que o Entrecruzados seja um marco de imponderabilidades, uma rede alquímica da cena!

O que me surpreendeu no projeto? Sempre as pequenas complexidades, seja com o público ou com os integrantes do grupo: um toque, um

27

C10

"ilumine e clareie os quatro cantos (os quatro membros dançantes) através da não-ação abra e feche a porta do céu através da ação feminina"

Do tronco a terra oca
Sem útero, brota o ramo
E os olhos vazados dão
À luz o porto
À escuridão o longe

C7

"o corpo avança além do corpo (...)
conclui o corpo"

Entrecruzada cura
Primeiro combinamos em seguida
decompomos

.....
Miçangas jablonex e feijões de vidro

C9

"concluir o nome terminar a obra retirar o corpo este é o caminho do [sol no] céu"

O sempre mais novo antigo passado no sempre mais velho presente

C6

"seja suave e constante usufruindo sem se apressar"

Na retorta barriga
O evaporado passado afunda
O futuro em leve soçobra
Há sublimação
E a carranca capira
No ventre livre ronca e dança

No Livro

C8

"a água é bondosa pense com bondade como um lago"

Um olhar mariano
Em posição gorpala
Esboça um abraço virgíneo
Com expressão hilânea
Tudo editado pela luz lsa

28

29

Entrecruzando afetos e compartilhando dramaturgias: exercício para um viver-junto

Mariana Barbosa Pimentel

Este texto é um dos resultados de uma experiência tecida pelos corpos de Laura Virgínia, Luísa Lemos, Soraia Silva, Hilan Benusau, Gonçalo M. Tavares e o meu no contexto do projeto "Entrecruzados" que teve o fomento do Fundo de Arte e Cultura (FAC-DF) e o apoio do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e do Centro de Dança do Distrito Federal. Ele contribui para a dilatação da experiência performativa, sua continuação e perpetuação em outros suportes como o vídeo, a plataforma digital e o catálogo impresso, fazendo emergir questões relacionadas a registro e geração de arquivo de um processo criativo cujo principal objetivo era experimentar o compartilhamento com os diversos públicos o que o cruzamento destes artistas poderia provocar como proposição – e não propriamente a criação de um espetáculo.

Na contramão dos projetos artísticos atuais, que, por força da necessidade constante de se criar um produto final espetacular e finalizado imposta pelos editais e leis de incentivo – demonstrando que ainda grande parte das instituições, sejam elas públicas ou privadas, possuem ainda uma relação mercadológica com a arte, descurando

o essencial apoio à manutenção de pesquisas e desenvolvimento de experimentações – o projeto "Entrecruzados" propõe a apresentação pública da performance como mais uma de suas etapas de execução, sendo o produto final a estruturação do conhecimento gerado pelo processo em distintas formas de apresentação.

O projeto foi desafiador para mim porque problematiza os modos de fazer e produzir dança já estabelecidos, ampliando os formatos de criação e compartilhamento de obras que são efêmeras. Cruzar a dança com linguagens artísticas que nos trazem a noção de retenção como a literatura e o audiovisual criou outros contornos para a experimentação, que, permeada pela filosofia, ganhou densidades, camadas e relevos distintos. Isso me tocou bastante, não apenas por estar em um momento de trabalho no qual preciso reinventar minha forma de criar e me relacionar com o tempo para poder continuar em cena, mas porque a crise conceitual e afetiva pela qual a sociedade está passando com as expressões artísticas-culturais faz com que seja urgente o engajamento dos trabalhadores da Cultura na proposição de

metodologias que organizem e sistematizem o conhecimento gerado por seus projetos. Tais metodologias podem estruturar importantes ferramentas de mediação entre a dança e o seus públicos, envolvendo-o em todas as etapas do projeto e não apenas no final dele, quando convocado a assistir o "resultado".

A metodologia proposta nos desafiou a equivocarmos os modos operativos de criação e apresentação usuais, desde o espaço de ensaio, em qual temporalidade e de que forma iríamos trabalhar. Os ensaios eram virtuais e semanais. Os parceiros de trabalhos estavam localizados em geografias distintas: Gonçalo no Japão, eu no Rio de Janeiro, Soraia, Luísa, Laura e Hilan em Brasília. O vídeo do ensaio e o material de discussão produzido a cada semana era disponibilizado no site do projeto. A performance seria elaborada à distância e realizada pela primeira vez no encontro presencial do grupo, já diante do público. Da performance, seria gravado, ao vivo, um videodança. A escrita permeando fortemente todas as etapas, como uma ferramenta de estruturação do grande volume de assuntos que os ensaios geravam e de elaboração da relação dos afetos trazidos por cada um. Tenho até dificuldade de conjugar o tempo verbal do projeto, uma vez que ele foi, e está sendo e será, já que seu rastro ficará no ar por meio de uma plataforma digital que poderá ser utilizada por alunos, professores, artistas e os diversos públicos.

Já havia ouvido falar de outros projetos de criação à distância e colocá-la em prática me noticiou o quanto eu ainda estava presa em formatos tradicionais de criação e apresentação. Logo

comecei a travar comigo mesma uma relação de intensa problematização: como um período curto pode ser suficiente para a realização de um projeto consistente? De que maneira ensaios virtuais entre pessoas que não se conhecem tão bem artisticamente poderiam constituir proposições estruturadas o suficiente para serem compartilhadas? Será que a criação à distância pode ser de fato uma ferramenta de resistência e continuidade frente às precariedades contínuas vividas pelos fazedores de arte ou ela ratifica um projeto neoliberal de poder que tem na não-presença sua força?

Estas perguntas me acompanharam, me acompanham e ganham contornos diferentes a cada momento. Entretanto, aos poucos fui me dando conta de que eu e Laura Virgínia já trabalhamos à distância desde que deixei Brasília, há dez anos, na produção de videodanças e na apresentação de espetáculos. Percebi que meus processos criativos já não se encontram confinados em salas de ensaios como por exemplo a performance urbana "Take a picture with a Brazilian woman for 0.71 cents" (2014). E compreendi também que a criação em dança está na experiência do corpo e o corpo é e "segue sendo" o tempo todo e em qualquer lugar, permeável aos elementos que compõem a sua existência. E é esta permeabilidade que tenho trabalhado no cotidiano e utilizado como estratégia de relação entre os diversos corpos que habito, refletindo de que forma eles produzem performatividade em cada contexto, a cada vez.

¹ Para mais informações sobre o trabalho: <http://doovos.com.br/projeto/take-a-picture-with-a-brazilian-woman-for-071-cents/>

12

13

#1 juntando afetos

Pontos de partida do projeto que iriam compor sua dimensão conceitual e prática: o universo criativo de cada um e seus assuntos do presente. O livro "Atlas do Corpo e da Imaginação" lançado em 2013 pelo parceiro de travessia entrecruzada, Gonçalo M. Tavares, que prontamente aceitei o convite. O primeiro ensaio virtual já fez emergir uma enorme quantidade de questões, assuntos, preocupações e desejos por parte do grupo que foi provocado inicialmente por Laura Virgínia. Deste primeiro ensaio, surgiram duas perguntas que iriam nortear o trabalho da semana entre um encontro e outro: o que tenho para dar hoje? O que me afetou nesta semana? Além destas duas perguntas, o grupo também deveria elaborar um resumo do que foi mais relevante de cada encontro. Do segundo ensaio, uma nova proposição apareceu: escolher ao acaso (e desceio) uma página/proposição do "Atlas do Corpo e da Imaginação", refletir e propor algo a partir dela.

Coreografias que abordam o universo feminino do livro "Buquê". Questões do corpo-poder, gestos, compra, venda e posseção. Walt Whitman, Clarice Lispector, Novallas, Índios Guarani, Lavinas, J. E. Eilsson, Vitor Meirelles, Moema e Caramuru, Eros Volúcia. A radiografia do pé. O corpo japonês. Kazuo Ohno. Corpo e espaço. O sol e o sal. Zé Ramalho. Meg Stuart. Dança jornal. Daniel Santiago e o Brasil abissal. A

noção de moral e anatomia. Ver e Imaginar. Jogo e Ficção. A mão como dança do pensamento. Textos-mão e Textos-brago. Pulmão e Poesia. Morte e matança. A dor do corpo. O conceito bergsoniano de duração. Estrangeirismo e identidades. Corpo e entrega. Incompletudes e paradoxos. O presente e suas radicalidades. E assim por diante.

Para exercitar a elaboração e estruturação de tantos inputs, profaneis - e profano - constantemente o conceito de afeto desenvolvido por Spinoza (e Deleuze-Guattari) conceito este que norteia em grande parte não apenas minhas pesquisas artísticas mas meu existir no tensionamento entre o ser individual e o coletivo. A noção do afeto como o que me move, me mobiliza e me coloca em relação. Que me faz com-por, fazer com. Que me coloca em alteridade, me move a construir um viver-junto.

Me afetei pelas questões do corpo coletivo e das relações de alteridade quando conheci os métodos Composição em Tempo Real desenvolvido pelo coreógrafo português João Fiadeiro e posteriormente o Modo Operativo AND, da antropóloga e artista brasileira Fernanda Eugénio¹. O Modo Operativo AND relaciona-se à etnografia e suas interações com a arte e as políticas de convivência enquanto a Composição em Tempo Real conecta-se com a criação artística e suas relações com os públicos.

Ambas são ferramentas que colocam em jogo modos de atuação do indivíduo em sociedade e funcionam como espécies de laboratórios de vida em coletivo.

Após este ponto de contato, minha forma de criar e pensar a dança jamais foi a mesma. Debruçados sobre a pergunta já lançada por Barthes – Como viver juntos? – ambos os métodos desafiam a todo momento o indivíduo a desapegar de si, de suas ideias, imagens, projeções e criatividade em prol da construção de imagens-composição coletivas que estabelecem um plano comum de leitura em um espaço compartilhado de co-responsabilização. São métodos de uma simplicidade complexa cuja abordagem mereceria mais tempo e mais páginas do que caberiam neste texto, mas ficam aqui algumas pistas para quem desejar um aprofundamento sobre, e, uma vez que o exercício deste método é o meu funcionamento constante como cidadã e como artista, ela de certa forma reverbera-se o tempo todo na minha atuação neste projeto.

Logo, buscar um plano comum de atuação entre o meu corpo e os dos meus parceiros foi o meu mote durante todas as etapas do projeto. Tarefa árdua e de volatibilidade intensa que requer constante trabalho, e, de certa forma, treino. E é no Composições – Profanações em Afeto, Performatividade e Território - coletivo de pesquisa do qual faço parte no Rio de Janeiro

que investiga os métodos citados desde 2013 - o meu local principal de exercício do plano de comum e da co-responsabilização:

O plano comum é o plano das relações, o plano dos afetos: o afeto é a materialidade, o meio condutor das relações, das trocas, das transformações entre os corpos. Ele é a qualidade de um território, ele é a matéria articulada em um corpo. É no plano afetivo da realidade que o performer age, e daí, por reverberação, age nas coisas e nas pessoas, nos sujeitos e objetos. Podemos dizer que nossa matéria - prima de experimentação e investigação são os afetos, que bem entendido, se diferem de sentimento pessoal. O afeto diz respeito a um pré-passos, pré-subjetivo, pré-organismico. É mais a condição de formação destas categorias. (RESENDE, Catarina Mendes et al., 2017)² Composições entre o ver, o dizer e o agir. *Fractal. Rev. Psicol.* [online]. 2017, vol.29, n.2, pp.135-142.)

Entrecruzando-se, partilhamos um comum. Construímos uma zona de atenção compartilhada. Vivemos juntos com o que tínhamos. Por vezes o plano era comum, por vezes talvez não. Mas lidamos com a ferida aberta que constitui os encontros e juntos, adiamos o fim.

² Para mais informações sobre este trabalho: site do atelier real e do and lab.

³ RESENDE, Catarina Mendes et al. Composições entre o ver, o dizer e o agir. *Fractal. Rev. Psicol.* [online]. 2017, vol.29, n.2, pp.135-142)

14

15

#2 os afetos dos outros, como entrecruzá-los?

O exercício de acolher os afetos dos parceiros de travessia e cruzá-los se dava ao mesmo tempo em que eles eram gerados e compartilhados. Estes cruzamentos, por sua vez, seriam os disparadores de um experimento-performance⁴ que comporia a segunda etapa do projeto. A sensação era a de que já tínhamos que fazer tudo ao mesmo tempo e agora: gerar o problema, debater sobre ele e elaborar possíveis respostas para então compartilhá-las. Embora tivesse sido complexo lidar com este tempo comprimido, ele colaborou para minimizar o excesso de julgamento que com frequência irrompe em processos criativos e em contextos de apresentação pública.

Logo, o que me faz entrecruzar?

Só o que me interessa?

O que me traz auto-referência?

O que me faz achar que vai ser interessante o público ver?

O que traz um lugar mais seguro, conhecido e espetacularizado?

Onde se localiza este afeto?

Estas foram as perguntas que me fiz: a cada proposta trazida pelo grupo e a cada curadoria de informações do que se desejava partilhar com o público. Uma curadoria de risco, uma vez que,

mesmo realizada, não estava nunca garantida posto que continuaria se dando em ato, na relação, no acontecimento, no instante. Nesta contínua dinâmica de produzir, problematizar, cruzar, estruturar e compartilhar afetos – que se tornariam por conseguinte em propostas de jogos de improvisação e composição estruturada do experimento-performance – me levaram inevitavelmente a refletir sobre as possíveis produções de sentido que as estruturas criadas por nós poderiam gerar. Produzir sentido não para garantir uma interpretação do público mas para organizar minimamente as nossas intencionalidades enquanto performers. Reflexão sobre a dança e suas dramaturgias, portanto.

O conceito de dramaturgia da dança é diversificado e ainda difuso. Ele se apresenta de forma diferente para cada criador, estando aí a sua complexidade e sua beleza. Considerando isso, irei esboçar aqui brevemente o que tenho entendido e praticado sobre este conceito para suscitar inquietação e instigar a pesquisa, uma vez que ele traz à tona questões que concernem não apenas a criação em dança, mas também as implicações políticas destas criações e seus múltiplos arranjos.

Numa primeira mirada, o conceito de dramaturgia na dança pode ser compreendido

como a estruturação de movimentos do corpo que organiza as intencionalidades do criador; uma espécie de olhar externo que ativa a produção de sentidos (Rosa Herculões) empreendida tanto por quem está em cena quanto por quem está no lugar do público em um espaço de relação e experiência compartilhada. Pensar dramaturgia é uma oportunidade de pensar aspectos da criação e dos discursos que o corpo vai construindo e revelando. É pensar sobre o que se faz, como se faz, onde se faz e para quem se faz. É dar a ver junto.

Segundo Noeth⁵ dramaturgia é uma construção autopoética que considera o corpo em relação a diversos elementos como tempo, espaço, ritmo, vocabulários de movimento – e suas estruturas em frases, partituras, coreografias, entre outros, ou não – e assim por diante. Como bem diz a artista Priscilla Mala em nossas conversas e parcerias artísticas sobre este tema: “a dramaturgia é como um dimmer de intensidades, como um dispositivo aberto que varia, modula e abarca a impermanência da forma”.

É uma ferramenta de contextualização e enquadramento do que se pretende apresentar ao público como via de comunicação e construção de relação. Se dramaturgia é a construção de uma via de acesso para disparar relações, dramaturgia é também coreografia

de encontros. Encontros que não significam ser apaziguadores, mas que geram também dissonâncias, sobretudo ao considerarmos a diversidade de estilos e possibilidades de se fazer e ler dança.

A gestão do nosso espaço de encontro e coexistência foi para mim o ponto de partida dramaturgico desta experiência. No primeiro ensaio virtual tudo era devir e potência. A partir do segundo, tínhamos tarefas de casa e uma série de assuntos, desejos e interrogações para articular uns com os outros. A partir daí, fui construindo minhas propostas colocando em relação meus afetos com os dos outros e com as premissas iniciais do projeto, não só por avidez para criar coerências e sentidos mas porque dançar com o outro é habitar e construir junto um ambiente corpóreo de sensações e correlações. Com a quantidade de assuntos que já tínhamos, não me fazia sentido seguir produzindo mais conteúdos que não fossem relacionados ao que já estávamos modulando juntos.

Como tecer esta dramaturgia dos afetos?

Ela possui parâmetros? Quais?

Se tais parâmetros existem, eles se estruturam

disparados por algo inteligível?

Por um assunto?

Por uma mensagem?

Por uma energia performática?

⁴ Chamo a etapa de apresentação de “experimento-performance” a fim de contextualizar ao público de que trata-se de um experimento compartilhado e não de um espetáculo. Um “espetáculo de dança” gera uma série de expectativas que podem comprometer a fruição de um exercício laboratorial tal como o projeto se propõe ser.

⁵ NOETH, Sandra. *Protocols of Encounter: On Dance Dramaturgy in Emerging bodies, the performance of worldmaking in Dance and Choreography*, 2012.

Por um ritmo do corpo direcionado para um público que vai ver?

Será que estou me deixando afetar

pelo afeto do outro?

Ou estou apenas querendo impor a minha ideia?

Ou me afeto pelo afeto do outro mas sempre

apegada às minhas ideias?

Como isso acontece?

Estas perguntas me habitaram com muita força e me faziam observar o comportamento do grupo no exercício de encontrar um plano comum, um acordo de coexistência, uma política de convivência (Fernanda Eugenio). Um exercício

que é sobre coreografar intensidades na dinâmica de escutar, propor, acolher, dar espaço, ocupar espaço, se responsabilizar, desapegar, deixar acontecer, se retirar, se colocar e assim por diante. Não apenas neste processo, mas no próprio exercício da vida os pontos mais complexos parecem ser gerir as doses entre escutar, propor, desapegar e se responsabilizar em prol das sustentabilidades do espaço compartilhado. O experimento-performance concretizou esta reflexão de forma evidente, uma vez que a cada dia as relações se estabeleceram de forma diferenciada – afinal de contas, estamos vivos –.

#microperformances

Elaboramos um roteiro a ser seguido que ajudou a nos dar uma estrutura mínima. Ele se dividia entre momentos coletivos e momentos solo passíveis a interação. Embora cada momento tivesse um tempo pré-definido, foi interessante como não lidamos com este tempo de forma rígida, mas permitimos que os tempos fossem penetrando uns nos outros, como numa tentativa constante de subvertê-los a uma duração bergsonianiana.

No processo de construção deste roteiro propus uma série de microperformances de 5 minutos que poderiam funcionar como âncoras das quais eu poderia lançar mão se necessário. Algumas delas tiveram eco junto ao grupo, outras não, mas representavam uma bússola para mim para o caso de estar perdida. Pensar “micro” me trouxe uma liberdade maior e um julgamento menor, além de uma confiança no instante, no acontecimento, no momento de partilha com os parceiros de cena e com o público. Tenho me utilizado deste – método ou subterfúgio? – no meu novo solo “We try to be rich but we are kitsch” como forma de deixar a criação correr mais solta e sem muitas interrupções que prejudiquem o fluxo e tem

sido interessante para me fazer seguir e não recuar tanto. Me fazer desapegar, abrir mão e oferecer para o outro o que tenho para dar e mostrar, no instante.

Também foram âncoras e bússolas as possibilidades de interação com as palavras escritas por Gongalo e com a câmera de Luísa, de Fabiano, de Daniela. Perceber que havia mais em jogo do que a performance em si e sua efemeridade trouxe um campo expandido interessante para o meu corpo que contribuiu sobremaneira para a minha presença em cena e suas múltiplas configurações.

Microperformances para oferecer. Microperformances para somar. Microperformances para me acalmar. Oferecer microperformances ao grupo me lembra um momento que eu sempre achava lindo nos nossos ensaios virtuais que era a tarefa de “O que você tem para dar hoje?”. Insistir nesta pergunta todos os dias foi muito mobilizador para mim. E continuar com ela para produzir mais microperformances por aí é o meu desafio para seguir.





Nona foto



Décima foto

L975
Lemos, Luísa.
Entrecruzados/ Gonçalo Tavares, Hilan Bensusan, Laura Virginia,
Mariana Pimentel, Luísa Lemos. Brasília: Edição do autor, 2019.
92p. ; 21 cm.

ISBN 978-85-69544-04-3

1. Artes. 2. Dança.
I. Assunto II. Título

CDD 790
CDU 793.3

Impresso no Brasil
1ª edição, 2019
Tiragem 1000 unidades
Fontes Avenir e Bagnard
Papel Offset 90g

www.entrecruzados.com.br

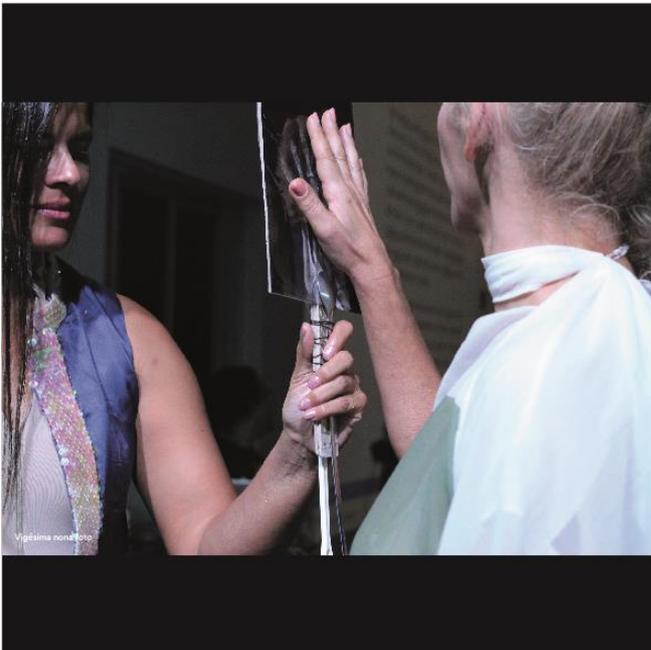




Trigésima primeira foto



Trigésima segunda foto



Trigésima nona foto



Trigésima foto



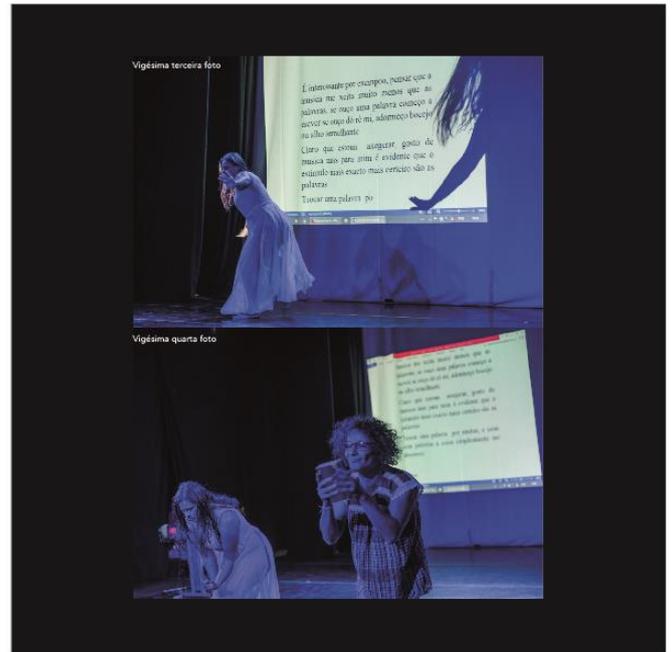
escrita desastrada da filha. Só algu é muito atenta prefere o desastre, o desastrado.
 Curioso como duas palavras em a mesma origem têm intensidades tão diferentes
 Desastre
 E desastrado
 Desastre e tragédia
 Desastrado e comédia
 Fazer dos desastres um elemento desastrado: transformar a tragédia se não em come' dia pelo menos num sorriso.
 Tornar desastrado o desastre. Projecyo pol tico, de novo.

Estou aqui para fazer desastres desastrados e tamb ém
 Para infiltrar um instinto de desastrado nos desastres que se nãuuciam.
 Um desastre desastrado pode ser, quem sabe, até uma lve carícia. Meu caro introduz o gesto desastrado na
 seriedade;
 De que go

82

Isto
 As crianças quando começam a falar apontam com o pequeno dedo e dizem
 Ito
 Sem o s
 Agora não é erro
 Ito
 Gosto da palavra isto
 Mas estava dizer que lia penas uma frases do livro do Hilan e a coisa parece-me boa, ainda não o li, vou ler.
 A ideia da cegueira, cego e m aquina.
 Um acego a pilotar o enola gay, um ceço que ocupasse o lugar do piloto do enola gay e ceço ceço completamente ceço
 estivesse já no ar a pilotar o avião que tem dentr9 de si, a bomba.
 Pensar num piloto ceço, talvez isso afinal g fosse mais justo, uma especie de acuso o piloto ceço vai deixar cair a
 bomba onde não sabe ele bem, deixará cair a bomba ao acaso, uma espéc cie de deus, o pilyo ceço do enoa gay,
 deixar a bomba onde o momento quiser.
 Nunca vi um retrao da mãe do piloto do enola gay. Enola, primeiro nome. A mãe, a mãe, a mãe.
 Onde está o corpo de quem dança, e onde esta o copro de quem vê dançar. No mesmo sitio, menino, no mesmo sitio.
 A ideia de as mãos e movimentarem em redor do nada e no nada se satisfazerem sempre me pareceu muito estranho,
 a mão sem objeto a não ser o espaço e o espaço é no fundo o grande objeto, o grande suporte, a grande prateleira. O
 espaço como aquilo afinal que merece ser agarrado.
 Agarrar o espaço, o vazio, como acto pol itico. Ninguém pode dizer é meu.
 Propriedade comum.
 Fazer o país feito de nada, entrar lá para dentro e não fechar a porta porque porta não há. Onde estás tu que não

80



vieste hoje ao trabalho
 No meu país, respondo.
 Onde é isso.
 Aqui, respondo, apontando para a cabeçaaa.

Sempre pensei que a cabeça é o único sitio sensuato onde se pode montar tenda, o sitio que recebe e por vezes
 expulsa. A cabeça como a grande casa, estar só é ir para a sua propria cabeça: se não estiveres só, se não te obrigares
 a estar so não terás cabeça, meu menino, não terás.
 A cabeça é uma invenção da solidão.

Por isso mesmo, todos os mecanismos que nos põem em contacto constante com outros seres humanos são
 mecanismos que até podem ser afectu ivos mas são evidentemente inimigos da cabeça. A cabeça é invenção as
 solidão, meu caro, nó te enganes a ti próprio. Sorrir apesar de tudo não é enar. É simpático, sorrir e dar os parabns
 e enviara fectividades minuto a minuto dirigidas exatamente ao outro lado do mundo, mas sorrir não é pensar o
 Ou talvez seja uma outra forma de pensamento. Se não souberes o que dizer,, sorri
 Diante de uma queção antemática, se não s asouberes resolver, sorri. Até as equações matemáticas serão
 sensíveis à tua simpatia. Diante do acidente, sorri, so deleva, mas sorri. Ninguém resiste o sorriso, meu caro, nem o
 destino, nem o destino.

Um pensamento que sorri, ets o mais difícil.

Podes ler mariana, estava a brincar.

E gora não lês, é isso

Uma criança leva o que escreveu so pai e, põe a folha à frente dos olhos e o pai não burla o jornal. A notícia versus a

81

apetido como nos dizemos em Portugal. Um gesto afectivo do filho que ama a sua mãe chamar ao grande avião da grande bomba, enola gay, o belo nome da mãe. Estive no Japão binte dias em Hiroshima alguns é curioso ir para o outro lado, ver o que está atrás ou de baixo de uma notícia como se os jornais pudessem ter ou tivessem uma espécie de fundo de buraco atrás de si, de abrigo e também de caixa secreta onde guardam o essencial, encavar a notícia para encontrar o alçapão onde está o essencial. No ocidente o relato da bomba é quase o relato de um jogo, com os seus vencedores ederotados, os seus árbitros, os seus mortos, e por vezes nas comissões desportivas também aparecem, mas do outro lado há essa coisa da pele que é tramada, das queimaduras, da ideia de que todos os objetos também recebem radiação como se os objetos e o homem fossem hospitaleiros até em relação a substâncias ou eles fazem mal que os matam, receber tudo, ser bom hospitaleiro em relação até à maldade, receber a radiação como quem recebe família em casa ou como há pouco uma bailarina recebeu familiares que chegaram atrasados, provavelmente enganaram e nas horas onde expect. aculo, ou então é um ato natural, uma espécie de ritual de outro que substitui os antigos rituais ligados a terra, o ritual de recusar esse mecanismo diabólico que é o relógio.

Mas ver o homem que recebe a radiação como esse hospitaleiro que é enganado, recebe é é morto por quem aloja, o hóspede mata, por vezes o hóspede mata.

A radiação no corpo e nos objetos e a grande questão, já que os homens foram deixados fora, ag. fustados os objetos também, mas o dinheiro, o que fazer ao dinheiro

Diziam que o dinheiro as notas também tinham sido atingidas pela radiação, em Hiroshima falava-se disso, que fazer ao dinheiro, ao dinheiro contaminado, ao dinheiro que traz doenças, ao dinheiro contagioso, que fazer ao dinheiro. E sim, não há a notícia disso: deixou-se fora objetos esqueceu-se a casa da infância, muita os fugiram o mais rápido que puderam, mas sim, não há a notícia disso, ninguém largou ninguém em largou ninguém largou ninguém largou o dinheiro, o dinheiro.

Dois livros gémeos, há qualquer coisa de assombroso na ideia de que se produzem livros exatamente iguais, em série. Pensa no projecto de um livro sem gémeo.

Mal escrita, mal dita

78

Como se produz a inteligência

Uma fábrica que produza a inteligência

Uma fábrica que produza sensatez

E uma outra que produza ingenuidade, uma produção em massa em série de ingenuidade.

Uma competição entre duas grandes síncricas, uma produz lucidez, de um lado da cidade, e outra, do outro lado da cidade, produz ingenuidade e também palermice.

Quem ganha, competição de produção, muitas unidades produzidas por dia

De um lado seres lucidos que entendem tudo, do outro um humano com boca em o como quem está sempre diante do início da coisa, não entende nada, não sabe como se agarra num martelo, agarra na ponta erra, o indivíduo da martelada desastrada na própria cabeça, o prego à sua frente só não ri porque é prego, ali está, inteiro e compacto o prego e o indivíduo ainda tenta entender quem o atacou mesmo de frente, foi martelo, caríssimo, o martelo que não soubeste manejar.

Cuidados com a ferramenta que escolheste para atacar o mundo, se não sabes para que lado o mundo avança, se não distingues cada deca deca do mundo então não subas para o dorso desse animal onde porque subarás por vair, não sejas tonto, fica em baixo, contempla o cavalo de baixo, não arrisques se não distingues cabeça do resto, meu caro

Gostá de pensar quantas patas teria o mundo se fosse animal, quatro como o cavalo, das como o pato ou o ser humano, esta coisa tão parva de elogiar o bipedismo como a grande invenção humana e o grande up up do humano, quando bipede é também o pato parvo e outros animais que não sabem também para que lado está o cu ou a cabeça do mundo. Como ter crença no bipedismo diante de um pato de uma galinha e do humanonehor bem melhor andar a quatro patas, como os meninos que estão ainda a tentar perceber o mundo.

O homem tem sempre um corpo a mais, a mulher apesar de tudo não. Sobre um corpo exatamente um ao homem desastrado: estive no Japão e ali percebi-se que apesar de todos os humanos não têm um corpo a mais, exercem a delicadeza dos movimentos como outros exercem a adrocédia.

O meu usculo diz Hian, gosto de todas as palavras corporais: meu usculo não é uma coisa que esta num sítio, não é

76

A palavra maldito vem disso de uma palavra mal dita, mal-dita.

O maldito vindo do verbo, da boca: toda a palavra torta se transformará em catástrofe. Os grandes acidentes provocados por um a falha na frase. Cuidado com as frases, menino e menina, não te enganes. Não se trata de uma questão menor: trata-se de matar ou salvar.

Maldição, mal dicação, a forma como se diz

Levantar o pé como se levanta um cartaz: um projecto político: cartazes que são ossos, mostrar os ossos: assustar.

Projecto, projectar vem de atirar, projecto, projectar é atirar para a frente, é o acto manual de pegar numa coisa que existe e atirá-la para o futuro transformando-a numa segunda coisa. Projecto é lançamento de peso: atirar o peso de tal forma vigorosamente, atirar o peso tão para longe, eis o projecto, que o peso se transforme no seu contrário: no que é leve.

O grande projecto transformar o excessivo peso em leveza: transformar o peso dos outros em leveza: um toque de salvação que não cure doenças, nem trabalho, nem faça cir dinheiro do chapéu, um toque que salvação que produza leveza: aquilo que é pesado um dia será leve.

Uma das formas amorosas mais certas: aquilo que é pesado um dia será leve.

Estou aqui para te tornar leve, deve dizer quem se apalona.

Tudo o resto parece-me é secundáriooooooooo.

O microfone, um instrumento que aumenta o som, pensar num microfone que em vez de aumentar o volume da frase que se diz, a altere. Um microfone que acerte as frases, que as eleve, que torne frases banais em frases excelentes, um microfone intelectualmente acima da média: todo o discurso tonto e pesado será transformado em palavra leve e forte como só as palavras fortes e leves conseguem ser.

Li umas frases rápidas do livro do Hilan antes de começar isto

Isto é uma palavra bonita

79

um copo, uma mesa, musculo é projecto, vontade, tensão excitação: musculo é um elemento político, músculos políticos são todos aqueles que podendo dar um passo atrás ou ao lado se equiecemem avançam: a coragem como uma forma de queda horizontal: avanço como quem cai, ou seja: não penso, caio para a frente: crahém lécida, como acto de aprender a acir para a frente de uma frota eficaz de uma forma que produz ruído: ril, ruído que destrua, que tem efeito, que faz buraco na parede, buraco no chão, buraco na lei buraco na política buraco no texto, buraco na cortina buraco na hipótese buraco na causa o feito, coragem como produção de poços onde o Estado pode cair, um buraco cavado individualmente onde pode caner um Estado inteiro, suas leis e seus projectos: escavação individual para atacar de frente um coletivo denso, como escavar onde escavar com que aquina escavar, cque instrumento utilizar.

Abir buracos, literalmente, nada de simbolismos ou metafísicas, abrir buracos, uma matilha de humanos com ruína lécida que começam em Brasília em Lisboa e rio e são Paulo e prto com pé na mão a cavar buracos, buracos na rua, no chão, na parede do edifício, buracos, meu caro, plantar buracos na cidade como quem dia treino esse acto de huaço-toupeira: provocar quedas involuntárias pode não ser uma solução mas pelo menos distrai: enquanto se cai não se pensa em assuntos mais sérios cair, uma grande queda é uma bela distração, no fundo, todos merecemos cair, uma queda definitiva, a mais bela, tumb em última das distrações.

A leitura em voz alta é um meio de transformar linguagem em som, uma forma de animalizar a linguagem, apesar de não extrema, claro no fundo, estou a pedir apenas de uma forma educada e quase tímida para não leres o texto que agora escrevo, estou brincando, claro. Apesar de parecer muito sério tenho um certo sentido de humor, ligeiro, claro, tranquilo.

O que me interessa no espelho. Espelho como objeto vibratório, objeto musical. Um eco visual, eis o que faz o espelho, um eco mudo, um espelho que faça também eco, eis o que nos colaria de imediato diante do susto.

De que forma afectividade interrompe a produção, enola gay, o avião que sobrevoeu Hiroshima tem o nome da mãe do piloto, foi ele que quis dar ao avião da grande bomba o nome da mãe, enola é o primeiro nome, Gay o sobrenome,

77

01/ 09/ 2018

Declaração de animal: agora como, agora defeco, agora durmo, agora agora. Um animal que só seja capaz de dizer agora. Uma única palavra, uma linguagem inteira gigantesca, mais extensa que um rio sem fim, mas que só tem uma palavra: agora, agora, agora, em diferentes entoações, em diferentes intensidades, diferentes volumes, agora agora.

Estranhamento, num dia súbito, sem existir nenhuma pergunta, sem zero estímulo, com nada antes, nada depois, o animal que sempre estivera calado, ou interrompendo essa estupefação muda com grunhido, esse porco, esse animal tão perto da terra que só se distingue dela porque grunhe, esse animal, esse mudo, subitamente, diante do seu humano, do seu dono, de repente disse: agora.

Como

O humano pergunta

Como

E dá um passo para trás assustado

E o porco l a em nbaixo, mais baixo que o seu humano, com o focinho igualzinho ao que era, grotesco e focinho, ainda, um pouco mais erguido apenas, como se fosse necessário levantar a cabeça nem que fosse para só libertar uma palavra, levantando a sua já cabeça-focinho, o porco repteiu: agora. E denovo: agora

E sim, o humano, o seu humano assustou-se e começou a correr. A sua família assustou-se e começou a correr atrás dele. Os seus vizinhos também e toda a cidade correu atrás. A cidade ficou vazia, cidade fantasma, utensílios deixados a meio, carros abandonados a meio da estrada, fumo ainda da panela, do cigarro deixado no chão. O porco tinha dito: agora, agora, agora

2.

Uma forma de ser adolescente: cair sobre o agora com um corpo destruído: uma queda que no meio pensa em voar e falha voar e queda: falha duas coisas num único movimento, a adolescência é isso.

74

alguém nos aponta uma rma uma forma de distrair o ódio, é difícil sentir ódio de alguém que não entende nada.

Quase sempre o ódio nasce de uma situação de rivalidade; os porcos sobrevivem muitíssimo.

Mesmo que se tape o canal de saída podes continuar a pensar.

Não precisas de tornar público.

Escrever é uma covardia intelectualmente bem considerada. Maneiras de ser covarde há muitas, eu escolhi uma que pelo menos não é demasiado mal vista.

Uma queda, duas, tres. Contar o numero de quedas que cada ser humano dá.

Cada um fazer o seu diário

De quedas. Mas quedas mesmo, quedas físicas não simbólicas económicas ou outras, quedas físicas.

Cair no futebol, na rua em casa, quantas quedas deí desde que sei caminhar a dois pés. Numero de quedas físicas reais concretas dá o numero de passos apressados ansiosos ou o numero de mepurrões que o sujeito humano ao lado nos deu. É uma contabilidade muito importante. Numero de quedas físicas. Quem tiver deicadeza absoluta nas suas movimentações jamais cairá, cair como erro na delicadeza: uma forma de não respeitar o espaço vazio. O judo é uma arte que deveria ser ensinada depois de se ensinar a delicadeza, como cair diz o judo de forma a que não te magoes, como não cair diz a delicadeza do gesto. Ser delicado para não precisar de ser judoca. Conclusão.

Hoje falei disso no outro dia hoje as pessoas trocam conclusões, não lalam.

Tens aí uma conclusão oua mim? Eu tenho uma para ti, até duas.

Troca-se conclusões como se troca figurinhas ou cromos como dizemos nós.

As pessoas deveriam dizer

Eu vou ali trocar umas conclusões com o meu amigo

Em vez de dizerem eu vou ali trocar umas palavras.

As pessoas não têm tempo para trocar argumentos, começam no fim porque têm de ir já para outro lado. Pensar hoje é uma maneira ou parece uma forma desleigante de fazer o outro pedre tempo.

72

A forma das vísceras , desenhar a forma das vísceras na pele, a forma das vísceras de um adulto, com tamanho de adulto, desenhar na pele de um menino ainda crescendo. Um dia será assim por de ntro, uma foama de ser velho antes do tempo: vísceras antigas no corpo que acabou de dizer agoraaaaa.

Todos os números grandes, milhões biliões não são humanos são coisa verbal, coisa que assusta. Uma forma de ser monstro, falar de grandes números. O grande monstro moderno: o grande número milhões biliões.

A forma de ser humano, o único número humano: o 1.

A partir do 1 começa desastre, o monstruoso, entortar, endireitar o 1. Duas formas de proceder diante do humano.

o 1 é a foame de um sujeito dizer eu.

Na matemática o 1, na linguagem Eu.

Se queres traduzir eu para n' meros dízes 1.

Se queres traduzir o 1 para palavra dizes eu.

Dois , tu

3. ele.

4. nós

5 e 6 eles

A partir da 1 começa o desastre, a partir do 7 chega-se rapidamente ao cem mil milhões biliões, no ste começa o monstruoso, o prefácio do monstro: o numero 77777

Meu, eu ao quarado, uma extensão do eu, uma extensão do 1.

A que e que um se agrra, uma forma manual do 1.

O 1 tem mãos e ganancia: agarra-se as coisas. Inventa o meu.

Eu com mãos e avidez.

75

Caríssimo, não pense que eu não tenho tempo, concius amigo que eu tenho o compromisso do outro lado da cidade

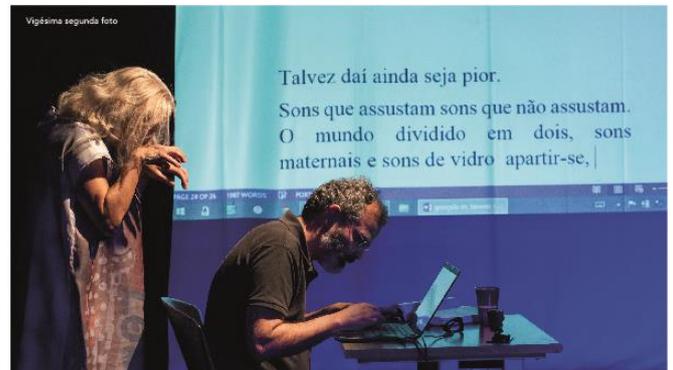
O grande compromisso é realmente do outro lado da cidade e está à nossa espera, e é a morte.

Eu prefiro, apesar de tudo, ficar aqui deste lado a argumentar.

O pensamento é hoje um atentado ao tempo apressado: uma forma quase arcaica de o humano utilizar a sua cabeça

A cabeça no século XXI é aquilo que está à frente de uma câmara fotográfica

Acredito muito que pelos rostos percebemos o que uma pessoa leu experimentou percebeu e desta coisa muitíssimo confusa que é estar viva e decidir como viver.



Ele tritura

Nos doinamos e etc.

Mas não é.

Eu posso tu podes ele pode, apesar de tudo poder é uma boa palavra.

Borbulha é uma palavra que me parece inaceitável. É uma palavra caricatura, borbulha.

É uma palavra que só deveria ser dita por crianças.

A partir dos seis anos não se deveria dizer a palavra BORBULHA, é demasiado redonda.

Isso é um pouco assustador. Pelo menos daqui

Talvez daí ainda seja pior.

Sons que assustam sons que não assustam. O mundo dividido em dois, sons materiais e sons de vidro apartir-se, peçares no bidro partido e embalares, transformares o virido partida em material a ser cuidado, transportado, em material que merece ter pai e mãe

Todo o material merece ter progenitores, cuidadores, até o material bélico.

Tentar perceber o que dois sujeitos no palco tentam transmitir, gosto do sentido de humor que se manifesta de forma minimal. Por exemplo, quando os movimentos são quase iguais a estar parado. É isso que é um movimento mínimo.

De longe de perto poucas diferenças existem entre movimento e quietude.

Os grandes movimentos são pelo contrário, os movimentos amplos de braços e pernas manifestações imperialistas (modestas por vezes mas sempre impérios mesmo que dois metros quadrados) movimentos amplos como tentando ocupar espaço, metro quadrado, o impe'rio do meu slato e etc.

Daí a inoirtancia politica dos gestos mínimos, os que nãoq uereme ocupar espaço dos outros rapidamente, ou espaço vazio.

O espaço vazio é sagrado, algues vi uma placa, no brasil que dizia apenas

Deus, obrigado por nos teres dado o espaço

70

Ganhar é a primeira parte, a segunda é sempre diferente.

As apresentações são formas purvas de uma pessoa dar um passo em frente, para o lado, para trás, para a frente, em vez de apresentar porque não dar um passo à frente, atrás ao lado.

Propriedade como a forma que a mão dá ao mundo, o mundo portátil é luva, exatamente perfeita para a minha mão.

Vou escrever sempre rápido sem olhar para as letras fora do lugar para os erros tudo vai estar perfeitamente torto que é uma maneira torta de estar perfeito.

O corpo como aquilo que podemos encostar às coisas, o que não e corpo eu não posso encostar. O mundo é aquilo a que o meu corpo se pode encostar.

Fantasma como aquilo que não tem mundo onde enocostar.

Roubar é verbo manual, mas isso deveria ser antígamente. Agora roubar é um acto mental, roubar verbalmente, roubar politicamente: não deixar que o outro fale. Um instrumento político, venda.

Um livro pequeneno com capa de espelho, ver a capa é ver o corpo.

68

Gostei disso, agradecer o espaço vazio, o espaço que ainda não foi ocupado nem politicamente, nem sequer pelo desculpa pela dança.

E claro nem sequer pela literatura e etc.

Espaço vazio.

Estive vinte dias no japão

Depois andei em Lisboa e vim logo para aqui

No japão há a uma delicadeza do movimento que é absolutamente íntima

Quase todos os movimentos publicos dos japoneses são movimentos íntimos

A delicadeza é perceber que o espaço vazio deve ser respitado que o espaço vazio não é para ser ocupado rapidamente, que o espaço vazio é um corpo que deve ser aborudado de forma mansa.

Os japoneses esperam que esta nossa ansiedade ocidental se esclareça e decida finalmente se vai para a direita ou para a esquerda, a sensação que eu tive é que os japoneses nunca mudam de direcção vão sempre em frente ou até mesmo a sensação é que não se mexem que é o espaço em baixo deles que se move
A e amusica está alt'íssima, querer pensar com musica a este nível de volume é uma espécie de proeza física, alguém sobrever auditivamente a uma espécie de ataque intelectual porque todo o volume alto está aos erviço da violência isso pareceme o' biviooooooooooooo

Devemos dançar musicas que não são da nossa cultura?

Encontrei o ponto de interrogação

É interessante esta ideia que agora estou a ter de um teclado que não tenha pontos de interrogação para as pessoas não façam perguntas, um teclado ditatorial, um teclado politicamente violenta que não tem ponto de interrogação. Este não é um teclado dessas mas quase porque o ponto de interrogação estava bem escondido aqui em baixo.

Fazer teclados sem pontos de interrogação e distribuir por Portugal Brasil e etc. Projecto político. Como fazer da parvoice uma aprendizagem: em muitos momentos é a parvoice que salva. Ser parvo ou louco no momento em que

71

O discurso como o movimento da linguagem; ele fala, ou seja: não pára de mover a língua, isto é: não pára de mover o substantivo o adverbio o verbo. O discurso é uma aceleração minúscula, uma espécie de aceleração íntima da língua, um orçãio que pensa, a língua. Pensar não é interior, pensa-se com a língua, discurso como forma explícita do pensamento

Este teclado

A ideia de um artista se aproximar do público deveria ser lavada ao extremo: como um humano que se entrega a animais com dentes afiados e apetite. Deveria ser uma espécie de sacrifício, em vez de se brincar às roupas, aceitar o seu corpo como parte de um ritual de sacrifício: o artista ser cortado aos bocadinhos para que cada elemento do público possa levar um bocadinho do espetáculo para casa, para se deixar essas ideias de levar imagens fortes para casa ou palavras, levar um bocadinho do artista, um bocadinho mesmo, cada um levar uma parte.

Verbo poder e substantivo poder

Substantivo poder é terrível

O verbo é extraordinário

O verbo

Eu posso tu podes ele pode nós podemos e etc.

Por vezes as pessoas pensam

Devido à palavra poder ter recebido tão m a fama

Por vezes as pessoas pensam que o verbo poder se deve conjugar como

Eu corta a cabeça

Tu esmagas

69

Enfim, para mim escrever é uma coisa muito animalasca, corporal, instintiva, escrevo como gosto de andar, sem me aborrecerem avanço, se me aborrecerem com o agora que lecham a luz isso aborrece , a lei é esta quando me aborrecom aborrecom-me, escrever é um acto político mmas nem toda a escrita deve ser útil. Ser útil devia ser proibido.

Por vezes escrevo horas seguidas apaneas a partir de uma palavra e agrada-me este instinto de os dedos conduzirem o raciocínio como se o corpo fosse o cavalo que eu tento dominar e a escrita aquilo que de vez em quando ehvanta a acbeça e tenta perceber para onde vai.

É interessante por exemplo, pensar que a música me xcita muito menos que as palavras, se ouço uma palavra começo a escrever se ouço dó ré mi, adormeço bocejo ou algo semelhante
Claro que estou a exagerar, gosto de musica mas para mim é evidente que o estímulo mais exacto mais certo são as palavras
Trocar uma palavra por muitas, e assim sem palavras a coisa simplesmente me aboorece

Aboo, forma delicada de dizer avô
Aboorece, gosto dos erros; um novo camião.

O chão é fundamental, impede a queda perfeita que seria assim: corpo parafuso explorando como uma m aquina vertical que queira encontrar o outro lado mundo. O corpo não cai porque o chão não quer.

66

maças.
Numerar é uma forma de armazenar, de guardar no bolso. Um é a unica quantidade aceitável.
Dizem que a ironia é a forma primeira ede o homem se partir em dois por exemplo uma criança nunca se parte em dois um bebé é apenas um uma uniadde compacta quando ri dos pés à cabeça nada pensa duas vezes, é completo que taé dá raiva e crescer é esta forma interior de introduzir contagem sou 1 dois três sqturo, sou demasiados como é evidente e o começo da ironia é o começo do momento em que um humano se parte em dois.
O entusiasmo, por exemplo, como aquilo que eprmite ao homem adulto recuperar essa coisa muito poltlycamente violenta que é só ser ummmmmmmmmmm

Dominar é um verbo do mundo dmoéstico, dominar é introduzir o selvagem na casa, domus doméstico, a origem é a mesma: domínio, isto é: tenho uma gaveta que tem exactmente o tamanho e aforma do teu corpo
Uma caixa que tem exactamente o tamanho do teu corpo.

Quantas caixas tens em casa
Quantas caixas tens em casa
Quantas caixas tens em casa
Para quantos corpos
Para quantos corpos exactamente com a forma perfeita para entrar e ali ficar sossegados dentro da caixa
Quantos corpos vais empacotar, como se fosses dono de um armazém de humanos e gostasses de guardar pelo menos um por dia.
Dominar é guardar, guardar é dominar
Tenho a casa cheia de corpos, a caixa exacta para ti estou a gora a afzêê la à tua freta, epsera uns segúdnos, epedi a uns swahores para tirarem as tuas medidas, és excellentissimo e lindo e por isso ajeita o cabelo, as calças a sia, o olar, estamos agora mesmo, eu agora mesmo a tirar as tuas medidas, uma forma de dominar e sentar, o homem sentado está dominado e por isso eu estou dominado e voces dominados se apelas alguns tontos iludidos estão levantados

64

Os braços acalmam o chão quando parecem apenas querer equilíbrico; o chão como animal que só está parado para nos enganar. Quando o sfolo treme adquire a sua energia base: a terra tem dúvidas e por isso move-se. Trata-se de uma forma

A comida tem coreógrafias lá dentro.

Não abusar das inibições. Saltar, andar, cair três formas de não ser modesto. Imobilidade como expressão física do extremo poder; tudo se movimenta em volta ou da mais frágil fragilidade.
o anjo é um estado apolítica, todo oacto político perde o p o de enjo que os sonhos têm.

O anjo é um estado, um Estado

67

pensando que etsão lhres por serme verticis ebípedos mas claro que vão cair vão cair vão cair vão cair, nós j a estamos mais perto amis perto pelo menos os snetados estmaos mais pero do chão
Não estou com vontade que leias o que eu estou a escrever , ok
Nou encontro o ponto d einterrogação

De resto, gosto do verbo cortar, é um verbo físico e forte, abrir não corutar, pedir não, cortar
Cortar é um verbo que faz coisas no mundo, talvez demasiado rápido mas faz.
Dividir os verbos em verbos que fazem coisas e verbos que assistem.
A sensação que eu tenho é que não pertengo a este mundo mas de qualquer maneira sinto-me bem quando me sinto estranho.

Tenho dificuldades em perceber um som ue não pensa que e so som, o raciocínio é um som que decidiu pensar,

Aaahhhhhhhh não é propriamente um raciocínio.

Engolir não é propriamente um raciocínio mas é aquilo que permite os raciocínios posteriores, há uma quantidade enorme de actividades animaiscaas que são a base para o excellentissimo senhor falar coisas interessantes desde o alto de uns pés bem levantados como um político que de repente por detrás do pedestal deixasse à vista uns sapatinhos de balé, ali bem debaixo das calças do fato e da gravata, toda a gente tem sapatos de ballet em certas cidades sérias.

Tocar em ltera é interessante mistura dois mundos quase inimigos o tacto e abstracto, se tocares no abstracto não o transformas em algo físico, o que é físico é a parede e as letas continuam a ser do mundo do abstracto, danjeilo que no fundo apesar de tudo, meu acro, não te vai salvarrr.

65

Uma árvore que cui ao primeiro enforcamento num dos seus ramos: um homem é peso excessivo.

Com letra maiore se vê milhorre

O objecto como instrumento de revelação das mãos. Fazer aparecer as mãos;
Uma forma

Nada de destr

Uma mulher chinesa aproxima-se dos limites da fronteira da china. Uma mulher alta, dois pés Giacometti e toca com o dedo indicador no lado de lá da fronteira. O outro lado cai, desaba. Não toques no outro lado do mundo.

Uma forma de latir
Escrever

Nenhuma estabilização deve ser definitiva.

form

Nenhuma notícia deverá servir para

Dança como ciência de uma estupidez verbal que encontrou uma saída por via dos pés, mãos e tronco. Olhos esbugalhados, expressão do rosto como manifesta falta de

62

O Improviso é uma forma de preguiça, começa a trabalhar a partir do momento em que o público entra: começa a trabalhar depois de o público já ter saído.

Começar depois do fim, precisamente, exactamente.

Ser bailarino e uma forma de explorar o chão e

Os ensaios são repetições exactas que falhas, repetições que melhoram

Não saber o que se vai fazer:

Nenhuma linha de fronteira pode ser transformada em fio comestível, mas

Alugar, em português de português diz se alugar com r.

Alugar é uma forma perversa de se relacionar com as coisas, as coisas são minhas mas eu fecho os olhos fingindo durante uma semana que aquela casa aquela coisa, aquilo não é meu.

Alugar é uma forma de ter as mãos livres, que o outro carregue o peso e queeu carregue o dinheiro que felizmente é leve.

A música 2, numerar músicas como forma de colocar contabilidade no que nunca está limitado, dar números músicas é o último passo do banqueiro em direcção à apropriação

Música 1 e música 2 e músico 1 e pintor 2 e bailarino 3 e assim se transforma a arte em contabilidade de mercadoria: 15 pintores para um lado, dezasseis bailarinos para outro, 17 menos 16 um. Enfim, não se deveriam dar números a músicas, nem às coisas no geral. Se alguém tem duas mãos não deve dizer duas mãos deve dizer simplesmente

63

Textos do Gonçalo M Tavares escritos em cena.

30/08/2018

Nenhum destruição esquecerá de deixar restos, e tudo o que é salvo, tudo o que resiste, acabará por crescer.

Nos estados unidos, as árvores são mais antigas do que a religião mais antiga. Uma árvore que ensinou primeiro, depois foi cortado em dois pelos seus melhores alunos.

As árvores mais largas do mundo são rotundas naturais, dar a volta à árvore como quem parte em viagem é preciso fazer a mala simbólica e pragmática. O que vais levar para esse itinerário circular. Todo o minuto de mudança do corpo no espaço exige armazém portátil, não partas sem levar contigo aquilo que queres deixar no outro lado. Não partas sem levar contigo aquilo que queres esquecer.

Um livro é uma forma de estares calado em quinhentas páginas, quinhentas páginas calado, 60 páginas calado e etc.

Prolongar o tempo em que se está calado, escrever um livro mais longo.
Escreve, ou seja: cala-te!

Beijar uma notícia, em que momentos se beija uma notícia?

Colocar uma hipótese na entrada da casa, logo quando mal se entra. Estás diante de uma hipótese como de um espelho.

Os estados unidos têm uma natureza súbita, uma natureza que de imediato exige um grande avião bombardeiro por cima. Destruir a natureza a golpes brutos vindos de cima fazer desaparecer uma montanha com a ajuda do mau céu.

61



Vigésima foto



Vigésima primeira foto

LAURA VIRGÍNIA

Não há tempo. Não há agenda. Não há horário. Não há dinheiro. Não há bailarinos. Não há ensaiador. Não há produtor. Não há assistente de direção. Não há figurinista. Não há iluminador. Não há trilha original. Não há teatro. Há sala.

Tem que criar, tem que ter diretor, tem que ter coreógrafo, tem que ter disciplina, tem que ter controle, tem que ensaiar, tem que ter precisão, tem que ter padronização, tem que ter uniformidade, tem que ter interpretação, tem que emocionar, tem que gerar dinheiro, tem que continuar, tem que criar carreira/ público, tem que ter dramaturgia, tem que ter uma historiografia, tem que ser um bem cultural para humanidade, tem que ter originalidade, tem que inovar, tem que inventar, tem que decolonizar, tem que ser cult, tem que ser intelectual, tem que ser profundo, tem que ter estilo, tem que ter assinatura, tem que circular, tem que passar nos editais/ festivais/ mostras, tem que ser conhecido/ famoso/ reconhecido/ convidado, tem que ser querido/ amado/ adorado/ impecável/ imprescindível. Tem que existir/ e ainda resistir.

Solo? Duo? Trio? Grupo? Companhia? Coletivo? Corpo estável? Corpo de Baile? Corpo de bailarina? Corpo de dançarina? Corpo magro? Corpo Grande? Corpo pequeno? Corpo treinado? Corpo jovem? Corpo saudável? Corpo dolorido.

Zero.

Uma eu pari. Uma é parceira. Uma me orienta. Um eu li. Um gargata. Um é eu.

Seis

Há sala. Tem que existir/ resistir. Corpo dolorido. Zero. Seis.

Laura: "Zero seis."
Luisa: "Vamos somar zero seis e cruzar"
Laura: "Registrar o entre"
Luisa: "E soltar"

Entrecruzar Seis dá...

Laura Gonçalves Virginia Gonçalves Laura M Virginia M Laura Tavares Virginia Tavares Laura Hilan Virginia Hilan Laura Bensusan Virginia Bensusan Laura Luisa Virginia Luisa Laura Lemos Virginia Lemos Laura Mariana Virginia Mariana Laura Pimentel Virginia Pimentel Laura Soraia Virginia Soraia Laura Silva Virginia Silva Gonçalves Laura Gonçalves Virginia M Laura M Virginia Tavares Laura Tavares Virginia Gonçalves Hilan Gonçalves Bensusan M Hilan M Bensusan Tavares Hilan Tavares Bensusan Gonçalves Luisa Gonçalves Lemos M Luisa M Lemos Tavares Luisa Tavares Lemos Gonçalves Mariana Gonçalves Pimentel M Mariana M Pimentel Tavares Mariana Tavares Pimentel Gonçalves Soraia Gonçalves Silva M Soraia M Silva Tavares Soraia Tavares Silva Hilan Laura Hilan Virginia Bensusan Laura Bensusan Virginia Hilan Gonçalves Hilan M Hilan Tavares Bensusan Gonçalves Bensusan M Bensusan Tavares Hilan Luisa Hilan Lemos Bensusan Luisa Bensusan Lemos Hilan Mariana Hilan Pimentel Bensusan Mariana Bensusan Pimentel Hilan Soraia Hilan Silva Bensusan Soraia Bensusan Silva Luisa Laura Luisa Virginia Lemos Laura Lemos Virginia Luisa Gonçalves Luisa M Luisa Tavares Lemos Gonçalves Lemos M Lemos Tavares Luisa Mariana Luisa Pimentel Lemos Mariana Lemos Pimentel Luisa Soraia Luisa Silva Lemos Soraia Lemos Silva Mariana Laura Mariana Virginia Pimentel Laura Pimentel Virginia Mariana Gonçalves Mariana M Mariana Tavares Pimentel Gonçalves Pimentel M Pimentel Tavares Mariana Hilan Mariana Bensusan Pimentel Hilan Pimentel Bensusan Mariana Luisa Mariana Lemos

Pimentel Luisa Pimentel Lemos Mariana Soraia Mariana Silva Pimentel Soraia Pimentel Silva Soraia Laura Soraia Virginia Silva Laura Silva Virginia Soraia Gonçalves Soraia M Soraia Tavares Silva Gonçalves Silva M Silva Tavares Soraia Hilan Soraia Bensusan Silva Hilan Silva Bensusan Soraia Luisa Soraia Lemos Silva Luisa Silva Lemos Soraia Mariana Soraia Pimentel Silva Mariana Silva Pimentel Centro e trinta e seis cruzamentos 1+2+6 = 10 (foco, brio, boa sorte) 1+0 = 1 (coragem para os iniciados, ambição)

Cento e vinte e quatro espaços entre 1+2+4 = 7 (ações rápidas, sucesso) Projetar Cem mil reais

Seis em Brasília, Rio de Janeiro e Lisboa Uma sala virtual Três ensaios Brasília, Rio de Janeiro, Tóquio Cinco Atlas do Corpo e da Imaginação 2 centros 2 encontros (criadores e público) 2 cidades Brasília e Rio de Janeiro 1 livro 1 videoperformance documental 1 site 1 canal no YouTube 1 página no Facebook 1 página no Instagram 1 e-mail 25 trânsitos, postos de coleta de dados e estados poéticos?

⁷ Citação de Hilan Bensusan: É a abertura de todos os textos deste livro fala de uma priméridade, como se juntar toda esta malha em 28 minutos leve-se não um 1, mas a 1 primeiro, ao antes do um, ao que um começa. Entrecruzar é chocar as presenças, para que elas façam mais do que presença, se multiplicarem. São 28, e agora são 10 e agora são 7 mas logo são 615 sem parar de ser 0 e nem 1 mas 136. É a diferença entre os seis corpos presentes que entrecruzam e operam. A diferença no presente porque ao executar a saia do estile ao caminho nada está à altura de sala. A sala vem primeiro. Porque depois de começar 1 começo, tudo o que se segue não mais começa.



Parte 2: A cisma

Mexer o corpo enquanto falamos. Fazer uma tubulação do meio das palavras que leve aos gestos, do dicionário ao diário, um cano feito da saliva da boca. Os movimentos atenuam ou significam o que as palavras querem dizer; mas dizem mais, desalinham algumas frases, escorregam em outras. Eu nunca encontrei um acontecimento solto. Mas continuo procurando quando acaba o entrecruzamento.



ou então um punhado de recursos disponíveis abraçados a um punhal que não ama.

Dançante: E amar, não é a nostalgia ela mesma? A gratidade, o aplacamento, a ciência das invenções em pequena escala. Nada do que se vende...

Cicatrizante: O capital, lembro-me de um figurino alarmente que vi na casa, havia uma moeda, sim, gigante, havia um leque em forma de ossos do pé, e um daqueles mercenários vestia uma calça reluzente e repetia: Das Ge-Stell bestell den Bestand, várias vezes. E depois caía no chão: morrer como bicha, voar com a seda, morrer como bruxa, tocar a trombeta, morrer como bicha, trocar de trombeta, morrer como bruxa, voar como a seda, morrer como bicha...

Alarmente: Éramos nós. E algumas vieram até ele e lhe deram um cálice.

Desafiante: E havia um livro espelho, ou dois livros espelhos. O ancestral e o sucursal. Era de uma história da dança, uma história sem história, que era sueca sem ser sueca. Mas eram espelhos. Lá eu lia: *I can only cease to be an idiot if I find somebody who is like me, who is almost the same. What we have here is a kind of a paradox: I cannot find who I am only with myself, yet I can find who I am with somebody who is almost like me.* Bojana Kunst. Ela falava da proximidade. Daqueles com os quais nos aproximamos, aqueles que nos substituem, que são os próximos, os que estão (sendo os) próximos.

Fertilizante: E havia uma voz que fazia um áudio-descrição de tudo: ele empurrou ela para fora de uma moeda do tamanho de uma bóia salva-vidas; não, ela empurrou ele para fora de uma moeda do tamanho de uma bóia salva-vidas.

Comandante: O messias, ele é um saco de dinheiro. Ele se compra com um saco de dinheiro?

Circundante: Eu lembro dos meus pais que diziam que as preocupações que se resolvem com dinheiro não são preocupações.

Pensante: Quanto dinheiro? O dinheiro nunca é suficiente. Mas talvez eles queriam falar de outra coisa, das preocupações que escapam à cibernética do fluxo de capital.

Espumante: Mas por quanto tempo elas escapam?

Distante: Tempo é dinheiro, ou falta de dinheiro.

Circulante: Era tudo dinheiro? Não, eu me lembro. Havia tudo isto sobre o corpo e o dinheiro que se gritava, que se berrava, que se urrava, que se sussurrava, mas havia também outra delicadeza. Uma dança chinesa. Uma música de cadeiras...

Arfante: Eu estava lá. Não voltei a ser o mesmo. Meu corpo já não é mais meu. E todos os dias, como para me sentir mais a vontade com o que há a minha volta, vou à porta do meu

condomínio e grito com todas as forças: toda propriedade é um roubo.

Dominante: Mas o corpo entrecruzado, vocês entendem?

Instante: Ainda somos nós. Vieram falar com o público. Perguntaram coisas irresponsíveis sobre o que pode um corpo. Houve muito silêncio. Ou não houve silêncio, já não sei mais.

Empoçoante: Não havia pontos, nem pontos de interrogação.

Litigante: Mas haviam bichos, os bichos que não podem ser comprados para morder, para fugir, para trabalhar. Os bichos que escapam de todo despotismo. Bichos de exclamação, bichos reticências.

Constante: Haviam, e com um microfone na mão e dois pés (implumes) desequilibrados um dos precursores se aproximou de mim e cantou: *a medida providória diz assim, tudo o que é humano é soberano, tudo o que é natural é bestial. Mas algumas de nós somos corajosas, corajosas.*

Consonante: As hidras bicha, as perereca ekeka, os musgo lusco-lusco, os mineral antipátricial, os parasita troglodita, os computador pastor, os escaravelho vaga-lume, as minhoca imperial.

Adiante: As minas de ferro e bronze, escalafobéticas e segredudas que devoram ministério, o traço da lema pré-rafaelita, o ciclo

do esmo vulcânico, aquele hormônio verde trântico, que de vez em quando te visita, santantonio trilobita.

Balbuçante: Tinha uma mandala de plásticos, ela incendiava. A propriedade aparece quando a proximidade precisa ser alcançada aos berros. Parece que alguma coisa está à mingua, um caule por trás de um hormônio borifado – uma coisa assim.

Insinuante: Facilita-te, não é aqui e nem é em outro lugar.

Pujante: Vultos avulsos? Em tudo?

Triunfante: Entrecruzados, pactuados com a mandioca.

Revoltante: Eu mesmo estava pestanejante, parecia que nenhum sibarita sabia seu gênero e nem seu número.

Tateante: Não havia número, havia? Eles estavam so soitando umas feras.

Verdejante: Sim, os bichos. Eles estavam por lá. As vezes pareciam que iam devorar o cruzamento com aquelas bocas enormes desenjauladas... Mas não me lembro das samambaias, aquelas penas tão antigas, que são ancestrais da nostalgia. A planta das virgulas.

Petulante: Mas há virgulas entre as frases subordinadas de dança?

Almirante: Nos entrecruzamos para dar as caras.

Significante: Ninguém mostra seu bolso em público. (Mostra a virilha, o pescoço, a teta, o tomazelo, o rego – a conta bancária ela aparece sempre vestida, vestida do que compra.)

Relutante: Um tempo em que o Capital não passasse por toda parte.

Operante: Um tempo em que o Capital não passasse por toda parte, não desodificasse todos os ritos, os mitos, os ditos; que tudo não tivesse um preço. Ou que o que não tem preço não fosse o que tem um preço muito alto.

Enviogorante: Uma nostalgia é que parece os entrecruzados: corpos que dançam, corpos que escrevem, corpos que falam, corpos que filmam.

Mutante: Filmamos, falamos, escrevemos, dançamos. E nem cobramos entrada.

Nauseante:
<< Vocês não viram nada ainda. >>

Meliante: A soberania humana (do corpo), o ímpeto humano (sobre o corpo), a vontade humana (com o corpo) vão se tornando obsoletas. O corpo é obsoleto, é máquina velha, ultrapassada, com peças caras para repor. O corpo é o intermediário que o Capital precisa para modificar a face inorgânica da Terra. Uma missão que ainda não foi completada, uma infecção que ainda não foi terminada.

Mediante: Quando as frases do texto, as frases faladas, as frases de dança, as frases da câmera forem comradas por bitcoins por um bot na internet, já nossa improvisação será apenas bolor. Sem o corpo não haverá autoria, nem chutes e nem pontapés – mas o Capital cibernético é um circuito que vai de bojo a bolor, que depende do fluxo entre as carteiras.

Militante: Tento estimular minha memória para ter uma imagem vivida deste futuro.

Minuante: O futuro imediato, ululante, evidente e, ainda assim, difícil de lembrar.

Atenuante: Se não houver mais possessão, não haverá mais corpo. Mas meu corpo é meu pode se reduzir a um bolor. E os ancestrais é que serão corporais, os corporais ancestrais.

Transplante: Bolsos.

Tratante: Bojos.

Falante: Os bolsos dançam, se dobram, se abrem, fazem traços, deixam rastros; produzem uma trilha de papéis caducos com seus cartões magnéticos de plástico. Ao invés da erótica, a erótica da hidráulica. Ao invés da palavra, a cédula. Ao invés do palco, o crédito.

Distante: O grande tempo da infecção em que vivem entrecruzados corpos, palavras e divídias.

Galopante: Para mim, com Entrecruzados, tentamos fazer uma microcirurgia na hidráulica cibernética: confabular um espaço em que os

vasos das autorias – minha mão que escreve ou minha voz que fala ou minha perna que entorta se apropriam do que fazem – se esburacassem e fizessem uma lama.

Irrelevante: Um lodo, um outro corpo, por uns instantes, que ainda não existe – um corpo entrecruzado, que ainda não é cercado, fora da possessão, sem bolsos, sem bojos.

Laxante: Tentamos colocar nossos corpos à disposição de um cruzamento, à mercê dos outros, como se o meu bojo o mais amarrado à minha medula fosse substituído.

Atenuante: Substituído; o outro em meu lugar, em meu volante, em meu comando.

Galante: Minha casa é sua casa.

Habitante: A difícil hospitalidade quando do meu corpo ainda me gritam é meu. Nem sei como vender minhas vísceras. Claro que tem um mercado para os meus órgãos, mas a minha pele, quem haveria de querer?

Importante: Entrecruzados, colecionadores de gestos.

Farsante: Colecionadores de interrupções.

Fascinante: O que não é interrompido é o que se julga pronto, mais pronto que o que termina – pronto no sentido daquilo que tem todos os acarretamentos encaminhados. Pronto como uma casa fechada. Como uma casa

fechada. Mesmo sem fechadura, mesmo sem habitantes.

Displante: Eu ouvi um ruído, o tilintar das moedas. Havia um homem que esperava e enquanto esperava ela escrevia em uma máquina sobre a hospitalidade auto-destrutiva. Na parede, suas palavras pareciam escritas, como se fossem oráculos. Todo texto é cheio de oráculos. E os pontos entre as palavras são portas e janelas e frestas e encanamentos... Mas o homem sentado escrevia. E ao seu redor haviam outras pessoas, atordoadas, ansiosas que esperavam sem estarem prontas para encontrar aquilo que vinha vindo...

Amante: Esperar o que não se sabe – entrecruzados.

Cartomante: Eu vi, eu vi esta cena. Havia um poeta peruano que falava de sua casa como se falasse de suas entranhas, a cozinha era uma bexiga, o corredor era um tubo digestivo, a cama era seu coração. Ele entrecruzava, ele se lembrava de como era difícil sair de casa, ele esbarrava em trinta bailarinas de túnica que não paravam de lidar com finalidades. Quase todas eram bastante estritas...

Elefante: A nostalgia... para que é preciso ter um corpo, para que? Este peso, esta tralha, esta carga, este substantivíssimo do qual não posso fugir, não posso fugir. Para que?
Entrecortante: Se não tenho uma carga que abre, que fecha, que esconde, que se lembra, que se perde e que recorda, sou só um calçado à venda;

46

Entrecruzados: A cena e a cisma

Hilan Bensusan

Parte 1: A cena

Berrante: Meu corpo é meu. Toda propriedade é um roubo.

Falante: O corpo está à minha disposição – músculos, tripas, buxo, pele. Mas há milhões de microanimais se entrecruzando por meus domínios. Cada um deles tem um quinhão de jardim ou de aquário completamente à sua disposição, mas repleto de microbiota e de microbiota – cada um dos espíritos animais com um quinhão de jardim ou de aquário completamente à disposição mas repleto de animalúnculos.

Berrante: O corpo é meu. De quem é o gesto do corpo? O espasmo, a contração, a convulsão? Claudicante. Quem é o autor das sínteses do coração, das sinapses dos neurônios, dos arrepios da pele?

Farsante: Eu, o autor ou antes o dono do circo que tiro o proveito do trabalho maquínico dos meus órgãos? Ponho cada parte do meu corpo em estado de trabalho (dou a cada uma as condições para estarem em trabalho, energia,

em-ergo, para estarem atuando) e faço delas órgãos, respondendo a uma função própria como um servo responde a um capataz.

Sussurrante: O corpo é meu. De quem é o gesto do corpo? O timbre das cordas vocais, a performance, a frase de dança?

Fulgurante: Lembro de uma coisa escrita na porta, uma citação que pareceu intrigante. Jean-Luc Nancy: En vérité, <<mon corps>> indique une possession, non pas une propriété. C'est-à-dire une appropriation sans légitimation. Je possède mon corps, je le traite comme je veux, j'ai sur lui le jus uti et abutendi.

Implicante: O fragmento 208 de Heráclito, objeto da arqueologia de uns anos atrás: Dizer: meu corpo está à minha disposição. Os corpos estão à disposição, mas as disposições não tem dono.

Lancinante: Santo Agostinho dizia que antes da Queda as genitálias estavam sobre o controle do anfitrião consciente. A Queda deixou-as à mercê do mundo – meu corpo que não está (so) à minha mercê.

44

Fulgurante: Nancy fala de possessão, como se falasse de um cercamento do corpo, como uma prática de acumulação primitiva de capital: o corpo como um território também precisou ser cercado, precisou de algum processo de demarcação. A primeira das propriedades privadas que, segundo Locke, torna possível todas as demais.

Coadjuvante: De quem é o que faz o corpo? Do trabalho? Do autor que é o dono do corpo? A possessão é também estatutos de responsabilidade: meu corpo – sendo meu ou de minha microbiota, sendo meu ou das dobras de suas carnes, sendo meu ou do Adão e da Eva que me controlam à distância – está sob meu domínio do fato. Eu respondo por ele. Eu cubro suas despesas.

Figurante: Sou seu arrimo. Meu corpo está sob a minha tutela.

Exuberante: É o domínio do fato do corpo que permite que cada porção do universo esteja associada a um bojo, ou seja, a um bolso. A um proprietário por onde pode circular o fluxo do Capital.

Comerciante: O Capital permite que as coisas mudem de bolso sem mudarem de lugar. Incessante: Meu corpo é meu. Ele é aquilo que porta o bolso. Toda propriedade é um roubo.

Atuante: De um ponto de vista hidráulico, o cercamento das terras, dos rios, dos bichos, das plantas e dos corpos é a construção de um encanamento por meio do qual flui o Capital. Esta hidráulica fez com que a paisagem do planeta

mudasse – por ela passa um sistema circulatório. Menos poças, mais tubulações.

Ciçante: Esta hidráulica conduz uma cibernética.

Arfante: Pelos bichos e fungos de nossas tripas não passamos os fluxos do Capital.

Desplante: Porém as máquinas que nós fazemos à nossa imagem e semelhança são feitas à imagem e semelhança da cibernética do Capital.

Arroçante: A inteligência artificial do Capital domina os bolsos e somos nós que dominam seus corpos. O Capital tem o domínio do fato.

Invariante: O Capital tem o domínio do fato.

Ígnorante: O Capital tem o domínio do fato.

Extravagante: Eu que tenho meu corpo, quem sou? Uma cara? E a cara tem limites? Dizem que uns Guarani perguntados sobre porque andavam nus disseram: em nós tudo cara. Para nós tudo é bolso. O bolso, ou seja, meu bojo.

Glorificante: Ou seriam os Guarani capazes de confabular uma sociedade contra o Capital?

Ambulante: Esvaziam-se no chão de tempos em tempos todos os bolsos, que se queimam os juro, que se esqueça a dolorosa mnemotécnica que fez com que nos tornássemos animais capazes de fazer promessas. Esqueça de quem é o corpo. Ele é apenas cara, cara, cara...

45



Décima quarta foto

Algumas observações finais relação com o meu trabalho

A escrita era automática. E bem rápida. Eu não corrigia erros de qualquer tipo. Pela quantidade de letras fora do lugar eu consigo perceber a que velocidade escrevia. Importante para o meu trabalho, e afecta o meu trabalho: a questão da velocidade da escrita. Para mim está claro: quanto mais rápido escrevo melhor fica. A velocidade é uma forma de eu escrever o que ainda não sei. A velocidade meio de investigar e descobrir. Velocidade como meio de descoberta.

Questões importantes de reflexão pós-apresentações públicas:

- relação movimento e escrita – como é que os movimentos e as acções suscitam a escrita? Mas também o inverso: como é que a escrita provoca a leitura por parte dos performers, mas também a dança e o movimento? Projecto futuro: uma muito maior interacção entre o que escrevo e o que os bailarinos performers fazem
Projecto: uma dança entre escrita e movimento.

Em que o texto provoca a performance. Em que os bailarinos respondem directamente ao texto e estão sempre a fazer algo a partir dele.

Via possível (outra via possível) para futuro relação escrita/ performance, dança

Eu ter um pequeno ecrã que me permite ver ao mesmo tempo o que está a ser feito no palco. A escrita responder aos olhos.

Outras hipóteses:

- Duos. Duos entre escrita e um bailarino, entre a escrita e o dizer de um filósofo, etc.

Em síntese, uma grande surpresa para mim. Está aqui a potência de um grande projecto. Talvez em duos, tríos ou com o grupo todo. Gostaria de no futuro fazer espectáculos em que o texto fosse um dos corpos e que os outros interagissem com ele. Este pode ser um dos desafios para o próximo Entrecruzados. E isso me entusiasma.

Gonçalo M. Tavares



Décima segunda foto

Décima terceira foto

No momento em que alguém (penso que o Hilan) tocou nas letras, eu escrevi

Tocar em letras é interessante mistura dois mundos quase inimigos: o tacto e abstracto, se tocara no abstracto não o transformas em algo físico, o que é físico é a parede e as letras continuam a ser do mundo do abstracto, daquilo que no fundo apesar de tudo, meu caro, não te vai salvar.

Quando se falava de um tema em palco, eu respondia. Falou-se muito do roubo. Escrevi.

Roubar é verbo manual, mas isso deveria ser antigamente. Agora roubar é um acto mental, roubar verbalmente, roubar politicamente: não deixar que o outro fale. Um instrumento político, venda.

E do objecto livro-espelho

Um livro pequeno com capa de espelho, ver a capa é ver o corpo.

Quando a Mariana se aproxima do público, eu escrevo

A ideia de um artista se aproximar do público deveria ser levada ao extremo: como um humano

que se entrega a animais com dentes afiados e appetite. Deveria ser uma espécie de sacrificio, em vez de se brincar as roupas, aceitar o seu corpo como parte de um ritual de sacrificio: o artista ser cortado aos bocadinhos para que cada elemento do público possa levar um bocadinho do espectáculo para casa, para se deixar essa ideia rebuçada de levar imagens fortes para casa ou palavras fortes, levar sim um bocadinho do artista, um bocado mesmo, cada um levar uma parte.

Muitas vezes o texto e a ironia ficavam focados também na escrita e no meu trabalho, tentar que o texto não deixe ninguém de fora, nem quem escreve

Escrever é uma cobardia intelectualmente bem considerada. Maneiras de ser covarde há muitas, eu escolhi uma que pelo menos não é demasiado mal vista.

36

Texto 2 escrito na sessão pública em Brasília

A sensação de que tudo estava mais descontraído. Talvez devido ao espaço mais amplo. Ou ao facto de ser já o segundo momento.

Muitas vezes escrevia a partir de uma única palavra. Alguém disse em cena Porco. (ou será que sonhei) E rapidamente, como um louco, escrevi este texto ao vivo.

37

Estranhamento, num dia súbito, sem existir nenhuma pergunta, com zero estímulo, com nada antes, nada depois, o animal que sempre estivera calado, ou interrompendo essa estupefacção muda com grunhido, esse porco, esse animal tão perto da terra que só se distingue dela porque grunhe, esse animal, esse mudo, subitamente, diante do seu humano, do seu dono, de repente disse: agora.

Como

O humano pergunta

Como

E dá um passo para trás assustado

E o porco lá em baixo, mais baixo que o seu humano, com o focinho igualzinho ao que era, grotesco e focinho, ainda, um pouco mais erguido apenas, como se fosse necessário levantar a cabeça nem que fosse para só libertar uma palavra, levantando a sua já cabeça-focinho, o porco repetiu: agora. E de novo: agora

E sim, o humano, o seu humano assustou-se e começou a correr. A sua família assustou-se e começou a correr atrás dele. Os seus vizinhos também e toda a cidade correu atrás. A cidade ficara vazia, cidade fantasma, utensílios deixados a meio, carros abandonados a meio da estrada, fumo ainda da panela, do cigarro deixado no chão
O porco tinha dito: agora, agora, agora

38

A certa altura, a Mariana começou a ler o texto que eu escrevia. E eu comecei ao mesmo tempo a escrever isto.

A leitura em voz alta é um meio de transformar linguagem em som, uma forma de animalizar a linguagem, apesar de não extrema, claro, no fundo, estou a pedir apenas de uma forma educada e quase tímida para não leres o texto que agora escrevo, estou brincando, claro. Apesar de parecer muito sério tenho um certo sentido de humor, ligeiro, claro, tranquilo.

E mais tarde, quando a Mariana ficou muito tempo sem ler, eu escrevi

Podes ler mariana, estava a brincar. E agora não lê, é isso?

A questão dos dois livros espelho, iguais, surgiu de novo

Dois livros gémeos, há qualquer coisa de assombroso na ideia de que se produzem livros exatamente iguais, em série. Pensar no projecto de um livro sem gémeo.

A utilização do microfone em palco fez com que começasse a escrever isto

O microfone, um instrumento que aumenta o som, pensar num microfone que em vez de aumentar o volume da frase que se diz, a altera. Um microfone que aserte as frases, que as eleva, que torna frases banais em frases excelentísimas, um microfone intelectualmente acima da média: todo o discurso tonto e pesado será transformado em palavra leve e forte como só as palavras fortes e leves conseguem ser.

39

GONÇALO M TAVARES

1. antes

Relação com o meu trabalho individual

Nunca antes escrevera ao vivo, diante do público.

Portanto, para mim, uma experiência importante.

Ao mesmo tempo, perceber que eu escrevo sozinho como escrevo em público: esqueço-me do que está em meu redor.

1 sessão Rio de Janeiro

Esta foi a primeira frase que escrevi na 1ª sessão pública. Estranho agora, pensando no incêndio do Museu.

----- Foi esta a primeira frase escrita na apresentação pública:

Nenhuma destruição esquecerá de deixar restos, e tudo o que é salvo, tudo o que resiste, acabará por crescer.

34

#1 juntando afetos

Pontos de partida do projeto que iriam compor sua dimensão conceitual e prática: o universo criativo de cada um e seus assuntos do presente. O livro "Atlas do Corpo e da Imaginação" lançado em 2013 pelo parceiro de travessia entrecruzada, Gonçalo M. Tavares, que prontamente aceitou o convite. O primeiro ensaio virtual já fez emergir uma enorme quantidade de questões, assuntos, preocupações e desejos por parte do grupo que foi provocado inicialmente por Laura Virginia. Deste primeiro ensaio, surgiram duas perguntas que iriam nortear o trabalho da semana entre um encontro e outro: o que tenho para dar hoje? O que me afeta nesta semana? Além destas duas perguntas, o grupo também deveria elaborar um resumo do que foi mais relevante de cada encontro. Do segundo ensaio, uma nova proposição apareceu: escolher ao acaso (e desceço) uma página/proposição do "Atlas do Corpo e da Imaginação", refletir e propor algo a partir dela.

Coreografias que abordam o universo feminino do livro "Buquê". Questões do corpo-poder, gestos, compra, venda e posseção. Walt Whitman. Clarice Lispector. Novalis. Índios Guarani. Levinas. J. E. Ellulson. Vitor Meirelles. Moema e Caramuru. Eros Volúcia. A radiografia do pé. O corpo japonês. Kazuo Ohno. Corpo e espaço. O sol e o sal. Zé Ramalho. Meg Stuart. Dança jornal. Daniel Santiago e o Brasil abissal. A

noção de moral e anatomia. Ver e Imaginar. Jogo e Ficção. A mão como dança do pensamento. Textos-mão e Textos-brasão. Pulmão e Poesia. Morte e matança. A dor do corpo. O conceito bergsoniano de duração. Estrangeirismo e identidades. Corpo e entrega. Incompletudes e paradoxos. O presente e suas radicalidades. E assim por diante.

Para exercitar a elaboração e estruturação de tantos inputs, profanei - e profano - constantemente o conceito de afeto desenvolvido por Spinoza (e Deleuze-Guattari) conceito este que norteia em grande parte não apenas minhas pesquisas artísticas mas meu existir no tensionamento entre o ser individual e o coletivo. A noção do afeto como o que me move, me mobiliza e me coloca em relação. Que me faz com-por, fazer com. Que me coloca em alteridade, me move a construir um viver-junto.

Me afetei pelas questões do corpo coletivo e das relações de alteridade quando conheci os métodos Composição em Tempo Real desenvolvido pelo coreógrafo português João Fieidoro e posteriormente o Modo Operativo AND, da antropóloga e artista brasileira Fernanda Eugénio¹. O Modo Operativo AND relaciona-se à etnografia e suas interações com a arte e as políticas de convivência enquanto a Composição em Tempo Real conecta-se com a criação artística e suas relações com os públicos.

¹ Para mais informações sobre este trabalho: site do atelier real e do and lab.

14

Escrevi sobre o processo no próprio momento de apresentação

Ser bailarino é uma forma de explorar o chão. Os ensaios são repetições exactas que falham, repetições que melhoram. Não saber o que se vai fazer.

Sobre a dança

Dança como ciência de uma estupidez verbal que encontrou uma saída por via dos pés, mãos e tronco.

Sobre o improviso (muitas vezes a escrita era irônica, quase sarcástica)

O improviso é uma forma de preguiça, começar a trabalhar a partir do momento em que o público entra: começar a trabalhar depois de o público já ter saído.

Muitos dos textos surgiam em resposta a uma frase dita pelas bailarinas/performers. Por exemplo, aqui quando se pediu uma música com um certo número.

O ponto era sempre o de reflexão

A música 2, numerar músicas como forma de colocar contabilidade no que nunca está limitado, dar números a músicas é o último passo do banqueiro em direcção à apropriação. Música 1 e música 2 e músico 1 e pintor 2 e bailarino 3 e assim se transforma a arte em contabilidade de mercearia: 15 pintoras para um lado, dezasseis bailarinos para outro, 17 menos 18 um. Enfim, não se deveriam dar números a músicas, nem às coisas no geral. Se alguém tem duas maçãs não deve dizer duas maçãs deve dizer simplesmente maçãs.

Numerar é uma forma de armazenar, de guardar no bolso. Um é a única quantidade aceitável. -----

Quando alguns começaram no palco a gritar, eu escrevi

Tenho dificuldades em perceber um som que não pensa, que é só som, o raciocínio é um som que decidiu pensar.

Aaahhhhhhhhh não é propriamente um raciocínio.

35

Ambas são ferramentas que colocam em jogo modos de atuação do indivíduo em sociedade e funcionam como espécies de laboratórios da vida em coletivo.

Após este ponto de contato, minha forma de criar e pensar a dança jamais foi a mesma. Debruçados sobre a pergunta já lançada por Barthes - Como viver juntos? - ambos os métodos desafiam a todo momento o indivíduo a desapegar de si, de suas ideias, imagens, projeções e criatividade em prol da construção de imagens-composição coletivas que estabeleçam um plano comum de leitura em um espaço compartilhado de co-responsabilização. São métodos de uma simplicidade complexa cuja abordagem mereceria mais tempo e mais páginas do que caberiam neste texto, mas ficam aqui algumas pistas para quem desejar um aprofundamento sobre, e, uma vez que o exercício deste método é o meu funcionamento constante como cidadã e como artista, ele de certa forma reverbera-se o tempo todo na minha atuação neste projeto.

Logo, buscar um plano comum de atuação entre o meu corpo e os dos meus parceiros foi o meu mote durante todas as etapas do projeto. Tarefa árdua e de volatilidade intensa que requer constante trabalho, e, de certa forma, treino. É é no Composições - Profanações em Afeto: Performatividade e Território - coletivo de pesquisa do qual faço parte no Rio de Janeiro

que investiga os métodos citados desde 2013 - o meu local principal de exercício do plano de comum e da co-responsabilidade:

O plano comum é o plano das relações, o plano dos afetos: o afeto é a materialidade, o meio condutor das relações, das trocas, das transformações entre os corpos. Ele é a qualidade de um território, ele é a matéria articulada em um corpo. É no plano afetivo da realidade que o performer age, e daí, por reverberação, age nas coisas e nas pessoas, nos sujeitos e objetos. Podemos dizer que nossa matéria - prima de experimentação e investigação são os afetos, que bem entendido, se diferem de sentimento pessoal. O afeto diz respeito a um pré-pessoal, pré-subjetivo, pré-organísmico. É mais a condição de formação destas categorias. (RESENDE, Catarina Mendes et al. . 2017² Composições entre o ver, o dizer e o agir. Fractal. Rev. Psicol. [online]. 2017, vol.29, n.2, pp.135-142.)

Entrecruzando-se, partilhámos um comum. Construímos uma zona de atenção compartilhada. Vivemos juntos com o que tínhamos. Por vezes o plano era comum, por vezes talvez não. Mas lidámos com a ferida aberta que constitui os encontros e juntos, adiamos o fim.

² RESENDE, Catarina Mendes et al. Composições entre o ver, o dizer e o agir. Fractal. Rev. Psicol. [online]. 2017, vol.29, n.2, pp.135-142)

15



entrecruzados

Este projeto é realizado com recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal



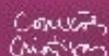
Parceria:



Apoio:



Apoio



Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-85193-48-5



9 788569 544043