



JULIA MONTEIRO VIANA

processo

criação

fronteira

arte

vida

fronteira

key

zetta

e

cia

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

JULIA MONTEIRO VIANA

processo
criação
fronteira
arte
vida
fronteira
key
zetta
e
cia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena.

Orientador: CASSIANO SYDOW QUILICI

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pela aluna Julia Monteiro Viana e orientada pelo Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Handwritten signature of Cassiano Sydow Quilici, underlined.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

V654 Viana, Julia Monteiro, 1986-
Processo criação fronteira arte vida fronteira key zetta e cia / Julia Monteiro
Viana. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Cassiano Sydow Quilici.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Dança. 2. Arte moderna - Séc. XX. 3. Arte moderna - Séc. XXI. 4. Processo
criativo - Dança. I. Quilici, Cassiano Sydow, 1959-. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Process creation border art border life key zetta and Co.

Palavras-chave em inglês:

Dance

Modern art - XX Century

Modern art - XXI Century

Creative process - Dance

Área de concentração: Artes da Cena

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Cassiano Sydow Quilici [Orientador]

Renato Ferracini

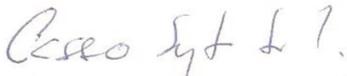
Éden Silva Peretta

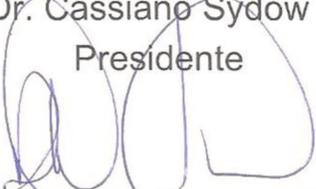
Data de defesa: 27-01-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Julia Monteiro Viana - RA 61849 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Presidente


Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular


Prof. Dr. Eden Silva Peretta
Titular

Abstract

The present research questions the boundaries that separates different artistic genders and art from daily life, taking as reference the experience with key zetta e cia, contemporary dance company of São Paulo. The study about some of their creative processes has led to an expanded discussion about these themes and its relations with eastern body practices and contemporary performing arts.

Resumo

A presente pesquisa desenvolve um questionamento às fronteiras que separam diferentes gêneros artísticos e a arte da vida cotidiana, a partir da experiência com o trabalho da key zetta e cia, companhia de dança contemporânea de São Paulo. O estudo dos processos de criação de algumas obras produzidas pela companhia conduziu a uma problematização mais abrangente dessas temáticas e de suas relações com práticas corporais de culturas “orientais” e artes performativas contemporâneas.

Sumário

Introdução (ou mapa)

Apresentação da pesquisa (ou contexto)

Sobre a key zetta e cia

Sobre a minha experiência com a key zetta e cia

Sobre os limites entre as artes

Sobre as fronteiras entre arte e vida

Sobre como se faz esse caminho (ou metodologia)

O trabalho da key zetta e cia

Capítulo 1. Sobre o processo de recriação da peça “Permitido Sair e Entrar”

1.1 aquecimento/treinamento/chegada

1.2 Experimentações do livro

1.3 Recriação

1.4 o processo e a cena. o que é levado a público

1.5 SÓS – remontagem

1.6 grupo de estudo “solidão, corpo, gesto”

Capítulo 2. Processo de criação de “projeto propulsão/o que faz viver- sem título”

2.1 um (1) mês de corpo

2.2 as entrevistas

2.3 experimentos

2.4 micropeças

2.5 trajetória solo

2.6 a peça “projeto propulsão /o que faz viver - sem título”

Capítulo 3. Modos de fazer

3.1. modos de criação – relações com o processo – relações de grupo

3.2. modos de organização das funções – relação de direção

3.3 a ideia e o acontecimento

3.4. a criação e o treinamento

3.5. a relação entre o fazer profissional e o fazer cotidiano

3.6. relação entre público e artista

3.7. movimento contrário: das referências teóricas para key zetta e cia

Depoimento escrito

Anexo 1

Anexo 2

Referências

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas que estiveram presentes nesse processo.

Ao meu orientador, professor Cassiano Quilici, pelo cuidado e delicadeza com que conduziu a realização desta pesquisa. Agradeço o equilíbrio e o espaço para minhas questões, sob o seu olhar experiente e interessado, que expandiu e aprofundou a maneira como penso e faço arte. Agradeço o bom humor, o café e as afinidades!

À key zetta e cia, por ter produzido um encontro que me fez retornar ao lugar que me move em dança. À Key Sawao e Ricardo Iazzetta pela liberdade, confiança e interesse nesse processo de pesquisa. Ao Hideki Matsuka e Beatriz Sano pelas colaborações e impressões trocadas. À Júlia Rocha, Allyson Amaral, Paula Pi, Daniel Fagundes e Eliana Santana, presentes nesse ambiente criativo de onde veio o impulso para esta pesquisa. Agradeço a alegria e o gosto por desfrutar a vida.

À Maria Lucia Lee, pela experiência e beleza com que compartilha sua sabedoria generosamente comigo, e que aqui reverberam. Agradeço o comprometimento com coisas que vão além de si.

Ao Grupo Vão e toda a dança que insistimos em criar. Faz parte deste processo a troca e o fazer que conduzimos juntas. Agradeço a Juliana, Patrícia e Isis pela cumplicidade e carinho. E a Carolina, pela convivência cotidiana que deu força e clareza para a pesquisa existir.

À Luiza Folegatti, Fernando Gregório e Victor Negri, pelas elaborações das vontades que surgiram nesta pesquisa, experimentando a arte num território livre e finalmente pondo as ideias em prática. Agradeço pelo silêncio e pelo fluxo.

Ao Luís Ferron, meu primeiro professor de dança contemporânea e meu colega de mestrado, que me iniciou nessa experiência abrindo o caminho que passa pela criação desta pesquisa. Agradeço as questões que me faz e que me faz fazer.

À Thaís Favoretto pelo olhar sempre atento para minha escrita e abertura para o diálogo com outros campos e flores. Agradeço a disposição.

À Victor Strazzeri pelo entusiasmo e gentileza. Agradeço o tempo e os detalhes para cada palavra revisada.

À Sarah, Lívia, Larissa, Priscila e Ignácio, pelas hospedagens em Barão Geraldo. Agradeço o acolhimento e a amizade.

À Ana e Roberta, que distantes também estiveram perto. Agradeço os pitacos nas leituras breves.

À Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa concedida para a realização desta pesquisa. Aos funcionários e professores da Pós-Graduação do Instituto de Artes, pela paciência, compreensão e compartilhamento dos seus conhecimentos.

Ao Vinícius Corrêa e Evandro Marques, pelos auxílios milagrosos nas burocracias tecnológicas. Agradeço a atenção.

Aos professores Verônica Fabrini e Renato Ferracini pelo incentivo no momento da qualificação. Agradeço o envolvimento e as ideias compartilhadas. Novamente ao Renato Ferracini e também ao Édson Peretta por aceitarem participar da banca de defesa desta dissertação. Agradeço o interesse e a generosidade.

E a minha família Alderico, Clélia, Raphael e Luah. Origem. Gratidão por construírem essa linha contínua de apoio e segurança, pra onde quer que vá.

Introdução (ou mapa).

Nessa introdução me proponho a mapear a dissertação para que o leitor possa ter uma visão ampla do caminho percorrido e, ao mesmo tempo, um panorama geral das questões abordadas.

Primeiramente, apresento a companhia de dança contemporânea de São Paulo, key zetta e cia, e como se deu o meu diálogo com eles. O trabalho da companhia é o ponto de partida dessa pesquisa devido às ideias que surgiram no período de minha convivência com o grupo. Os modos de fazer presentes nos seus processos de criação e cursos trouxeram a questão sobre a relação entre as práticas artísticas e as práticas cotidianas.

Em seguida, ainda na apresentação, abordo duas questões: as relações entre as artes e as fronteiras entre arte e vida cotidiana. A relação entre a companhia e os artistas que colaboram e que inspiram o grupo, e também a aproximação com a arte da performance e com as artes orientais¹, foram temáticas que surgiram a partir da intensificação do meu contato com o grupo.

As formas de relação entre arte e vida, são trabalhadas também aqui a partir de uma série de referências teóricas. Abordo as obras dos autores Phillip Zarrili - pesquisador inglês que estuda as relações entre as práticas corporais orientais como a Yoga, o *kathakali*, o *kalaripayathu*, o Teatro Nô e artes marciais, e o treinamento do ator; Rupert Cox - pesquisador inglês de Antropologia Visual, que investiga a cultura tradicional japonesa, autor do livro *The Zen Arts* (As Artes Zen); Maria Cecilia Ohno - “artista no corpo”, poeta, orientadora corporal e cênica, pesquisadora e praticante do *Seitai-ho* e mestre em artes com a dissertação *A arte no corpo*; e Yasao Yuasa - filósofo japonês que escreveu trabalhos sobre a teoria do corpo na filosofia oriental e asiática.

¹ Compreendo a generalização simplificadora do termo “oriental”, considerando a complexidade e diversidade presente na cultura dos países do oriente. Porém, ao longo da pesquisa, pretendo delimitar mais especificamente as tradições orientais às quais me refiro. É importante compreender também os processos de construção de um “oriente imaginário”, que vai sendo elaborado de forma superficial e genérica e que não distingue as diferenças de cada cultura, como algo a ser evitado.

Em seguida, no item “sobre como se faz esse caminho”, explico que a pesquisa foi realizada a partir da “observação participante” analisando e ao mesmo tempo experimentando o trabalho da companhia. Contextualizo a escolha das referências bibliográficas como forma de trazer para a pesquisa acadêmica em arte autores que estudam e trabalham com conceitos e práticas corporais advindos de algumas culturas “orientais”.

Após o texto de apresentação, há o texto “Pesquisa: o trabalho da key zetta e cia”, constituído pelos capítulos 1 e 2. São elaborações das anotações e dos registros feitos sobre o trabalho da companhia em dois processos de criação distintos: Capítulo 1, sobre os projetos de recriação da peça “Permitido Sair e Entrar” e de remontagem da peça “SÓS”, e Capítulo 2, sobre o projeto de criação da peça “projeto propulsão/o que faz viver - sem título”.

O terceiro capítulo é uma tentativa de encontrar os pontos recorrentes e as motivações principais do trabalho do grupo. É um olhar mais distanciado, propiciando análises e discussões que permitem abstrações sobre as questões da pesquisa e o trabalho da key zetta e cia.

Finalizo a dissertação com um depoimento em que penso as experiências artísticas que vivenciei durante o processo de pesquisa, relacionando-as com as questões sobre os modos de fazer da key zetta e cia e o estudo das práticas corporais orientais.

Apresentação da pesquisa. (ou contexto)

Sobre a key zetta e cia.

Conhecer a key zetta e cia proporcionou uma experiência de prática artística que tinha um alcance para fora da sala de ensaio. Esse contato ampliou o meu olhar sobre a arte, propiciando uma relação com a técnica integrada à criação e à experiência com outras linguagens artísticas.

Antes de iniciar a contextualização do trabalho da companhia e das questões que atravessam a pesquisa, sinto que é necessário elaborar um comentário anterior. Ainda que descreva afirmativamente o trabalho da key zetta e cia, não é a proposta desta pesquisa levantar uma bandeira ou receitar um modo ideal, único e absoluto de se fazer arte.

Ao contrário, trabalho no sentido de uma rejeição a padronizações cristalizadas e a afirmações de verdades irrefutáveis, e também percebo isso na postura do trabalho desses artistas. Essa vontade de encontro com a vida que descrevo no trabalho deles implica numa série de dificuldades, imperfeições e impasses que inevitavelmente não se consegue atravessar sem conflitos, sem sofrer perdas, qualidades ou cometer erros. As questões que levanto aqui são apontamentos sobre uma potência, uma vontade, uma maneira de fazer um caminho, que me interessa desenvolver enquanto pesquisa em arte.

O encontro com a companhia foi de fundamental importância para que esta pesquisa viesse a acontecer, pois possibilitou percorrer sobre um tipo de fazer artístico que alimentava as questões sobre o fazer artístico enquanto experiência radicalizadora e transmutadora do viver. As maneiras de entender e trabalhar noções como “corpo”, “técnica”, “treinamento”, “criação”, no discurso e no fazer do grupo, dentro do convívio cotidiano e profissional, me trouxeram uma percepção sobre as fronteiras entre as linguagens e entre arte e vida, que impulsionaram o desenvolvimento desta escrita.

A referência à *key zetta e cia* traz também o registro de um contexto bastante específico da produção cultural de São Paulo devido a alguns avanços em relação às políticas públicas de fomento a processos de criação e circulação de obras. Esse novo panorama propiciou aos grupos independentes uma forma de desenvolvimento e continuação de trabalhos de pesquisa de linguagem, mesmo que dentro dos limites dos formatos dos editais.

A cena de dança contemporânea em São Paulo vem se expandindo desde a década de 80 e os grupos independentes têm construído um espaço no panorama cultural e uma maneira de existir com alcance cada vez maior. Companhias e artistas como Sandro Borelli, Luís Ferron, Vera Sala, Marta Soares, Sofia e Eliana Cavalcante, Cláudia de Souza, entre outros, vêm conseguindo firmar núcleos de pesquisa em dança e produzir suas obras artísticas a partir de uma luta no território paulistano pelo financiamento e espaço (físico e nas programações) para a dança contemporânea.

A lei de fomento à dança da prefeitura municipal de São Paulo é uma das conquistas desse movimento e garante de alguma forma um tipo de produção artística que não fique inteiramente à mercê do circuito comercial:

O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo foi criado em setembro de 2006, através da Lei 14071/05. Desde sua primeira edição, compromete-se a destinar recursos para pesquisa, produção, circulação e manutenção de companhias estabelecidas na cidade há pelo menos três anos, trabalhando pela difusão, reflexão e formação de novos públicos e criadores em dança contemporânea.²

A *key zetta e cia* faz parte desse contexto, em que diversos grupos e artistas independentes vêm se articulando para encontrar espaços possíveis de atuação dentro de um modo próprio de fazer a sua arte.

A *key zetta e cia*, companhia de dança de São Paulo, é dirigida por Key Sawao e Ricardo Iazzeta, e desenvolve um trabalho de pesquisa artística desde 1996. Ricardo Iazzeta é formado na “Juilliard School” - Programa de Dança e Key Sawao estudou dança

² <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/> (Acesso em 5.12.2013)

em São Paulo. Ambos têm formação em práticas corporais orientais e trabalharam com o artista Takao Kusuno.

Trechos extraídos do site da companhia sobre os percursos dos diretores:

Key Sawao dançarina e diretora, junto à key zetta e cia. Pesquisa as relações entre o corpo e a imaginação, a potencialidade da síntese, os estados corporais e as possibilidades da comunicação. Investe na criação de um espaço para o desenvolver dessas pesquisas em espetáculos cênicos e performances a partir do diálogo com outros artistas.

Nasceu em São Paulo, tem formação em técnicas de dança contemporânea, balé clássico, e técnicas orientais de movimento. No decorrer do tempo colaborou com grupos de teatro e dança como intérprete-criadora, preparadora corporal e assistente de direção no Brasil e no exterior.

(...)

Em 1996 iniciou a parceria artística com Ricardo Iazzetta com o projeto “Gêmeo Precioso”, para o Movimentos de Dança/Sesc que resultou na formação do núcleo artístico key zetta e cia.

Em 1998 conheceu o diretor Takao Kusuno, japonês radicado no Brasil (1954-2001) considerado o introdutor do Butô no país- e foi convidada a integrar a Cia Tamanduá de Dança Teatro dirigida e fundada por ele. Esse encontro foi importante para potencializar e aprofundar o impulso em direção a maneiras de pensar sobre criação, corpo, imaginação, e diálogos no processo criativo.

(...)

Ricardo Iazzetta: Formado na “The Juilliard School of New York” – Programa de Dança /1994.

Formação em técnicas orientais de movimento (*chi kung, ba-kua e tai-chi-chuan*) com o Mestre Liu Chih Ming.

No Brasil e no exterior desenvolve seu trabalho nas áreas de dança e teatro como diretor, intérprete-criador e autor de trilhas sonoras; integrou elencos de companhias e projetos independentes nos EUA, Espanha, Croácia, Venezuela e Alemanha.³

Observando como os diretores se apresentam no site, percebe-se um certo trânsito nas linguagens artísticas e funções profissionais. A cada trabalho, a companhia conta com a colaboração de diversos artistas que são convidados para participar dos projetos - outro fator bastante comum entre as companhias de dança contemporânea de São Paulo.

³ <http://www.keyzettaecia.com.br/artistas/ricardo-iazzetta/> (Acesso em 5.12.2013)

Durante o período em que observei o trabalho do grupo, atuaram nas criações como dançarinos os artistas Daniel Fagundes, Eliana Santana, Allyson Amaral, Paula Pi, Júlia Rocha e Beatriz Sano (as duas últimas ainda presentes nos trabalhos atuais do grupo, junto a Marina Massoli e André Menezes). Os artistas colaboram durante o processo de criação, participando do desenvolvimento do trabalho.

O arquiteto Hideki Matsuka é responsável pelo espaço cênico e também colabora enquanto coordenador artístico no grupo, auxiliando em decisões dramaturgias, de movimento, de espaço, contribuindo com a criação e o acabamento das obras e do ambiente. Outros colaboradores, de acordo com o momento da companhia em cada projeto, como o iluminador Domingos Quintiliano e o escritor Alexandre Barbosa, por exemplo, também são chamados para observar os processos do grupo e compartilharem suas impressões, não necessariamente restritas ao seu campo específico de atuação profissional.

O trabalho da companhia se encontra no campo da dança, mas se constrói na relação com outras linguagens artísticas e outras técnicas corporais. *A key zetta e cia* produz uma pesquisa em arte em que as fronteiras entre as linguagens e as possibilidades do corpo buscam não ser rígidas, mas com liberdade para serem experimentadas:

O núcleo key zetta e cia nasceu da ação entre os diretores Key Sawao e Ricardo Iazzetta, parceiros artísticos desde 1996, no sentido de **construir um espaço comum que possa agregar outros artistas colaboradores em torno de propostas e criações, viabilizar diálogos, pesquisas de linguagem com foco no pensamento de dança e suas possíveis inter-relações. O corpo, a imaginação, a fisicalidade e suas potencialidades.** (Grifos meus. Trecho extraído do site oficial da companhia).⁴

De certa forma, não existe uma concepção de treinamento isolado e nem um pré-requisito estabelecido de formação dos integrantes, já que participam do grupo pessoas com técnicas e experiências heterogêneas. Essa heterogeneidade na formação de uma companhia produz um modo de trabalho específico.

⁴ www.keyzettaecia.com.br/sobre/ (Acesso em 5.12.2013)

O que se pode notar são combinações entre propostas de exercícios, práticas e técnicas, como espaços para experimentações. Assim, existe uma abertura para que cada um colabore e se relacione com as propostas, a partir das suas referências e experiências, porém em consonância e afinação com o processo de cada projeto do grupo.

Percebo uma procura pela diferença no trabalho da companhia, tanto pela abertura em trabalhar com artistas com formações diferentes, em dança ou não, e também pela variedade de referências, artísticas ou não, presentes no grupo. Ao mesmo tempo, essa abertura exige uma afinação mais apurada entre quem a companhia (mais diretamente os diretores) escolhe para trabalhar e o que se quer - os desejos - daquele determinado projeto.

A forma de trabalho da key zetta e cia não se restringe a um padrão específico, quanto à definição de uma estrutura coreográfica ou à exploração de improvisações espontâneas para gerar um produto final. Não existem procedimentos ou métodos fixos estabelecidos pelos diretores na maneira de criar, mas existem modos de fazer recorrentes que parecem estar sempre orientados por um trabalho de percepção do que cada processo demanda.

Nota-se durante o desenvolvimento dos projetos da companhia, um cultivo do espaço para os acontecimentos que na sua duração geram um ambiente e aos poucos ganham consistência. Mais adiante, há um processo de escolhas, chegando ao que será levado a público.

O trabalho da key zetta e cia é permeado por exercícios de imagens, de relação com o espaço e com um estado de fluxo de movimentos, conectados com o momento presente. Termos como “dançar o dia de hoje”, buscar um “acontecimento”, “dançar seu movimento original de hoje” ou “perceber o que já é, sem pretensão de querer ser”, presentes nos enunciados da companhia, se mostram também em consonância com as

práticas corporais orientais propostas e praticadas por eles. São exemplos o *Chi Kung*⁵ e o *Tai Chi Chuan*, originárias da cultura chinesa, da linhagem do mestre Liu Pai Lin e Liu Chih Ming; o *Seitai-ho*, prática japonesa trazida para o Brasil pelo pesquisador, artista e professor Toshi Tanaka e difundida junto à Maria Cecília Ohno; e mais recentemente a Yoga, prática corporal indiana, da linha Iyengar.

A presença de práticas corporais orientais acaba por permear o olhar sobre referências e propostas práticas dentro do trabalho da companhia. Nessas técnicas, os princípios e as experiências possibilitam transformar e ultrapassar o momento do exercício, atravessando a vida cotidiana.

Outro dado de grande relevância dentro do trabalho da companhia é a experiência com o coreógrafo e artista plástico japonês radicado no Brasil Takao Kusuno. Os trabalhos e a convivência com o artista são referências que reverberam nas maneiras de olhar, conduzir processos e criar da key zetta e cia.

Takao Kusuno pesquisou e desenvolveu uma linguagem artística pessoal (...). Veio para o Brasil nos anos 70 e trabalhou com artistas como Renée Gumiel, Ismael Ivo e Denilto Gomes. Diretor da Companhia de Dança e Teatro Tamanduá, criou o "*Olho do Tamanduá*" e "*Quimera - o Anjo Vai Voando*".⁶

Hideki Matsuka, Key Sawao e Ricardo Iazzetta foram integrantes da Cia Tamanduá de Dança Teatro dirigida por Kusuno de 1998 a 2001, ano de seu falecimento. É considerado o introdutor do Butô no Brasil e as referências dos seus trabalhos reverberaram no panorama de dança contemporânea até hoje. A relação entre as diferentes linguagens artísticas, a importância de espaços e tempos de convívio entre os integrantes do grupo, o olhar para o mundo e o provocar no cotidiano experiências artísticas de vida, parecem ressoar o convívio e o trabalho com Kusuno.

⁵ Chi Kung é um conjunto de práticas corporais chinesas que tem como objetivo a circulação do "Chi" (que pode ser aproximadamente traduzido como energia ou sopro vital que circula na natureza, entre todas as coisas).

⁶ Sebastião Milaré em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/danca/takaokusuno.asp?pag=1> (Acesso em 5.12.2013)

As peças da key zetta e cia parecem ser como de fato designa a palavra “peça”, um pedaço de um todo, a parte de um processo que vai à cena. Para falar sobre o modo de fazer da key zetta e cia descrevo nesta dissertação dois processos de criação da companhia. Com essas descrições, intuo que as não definições e a linha de pesquisa, que parecem manter-se no trabalho do grupo, possam ser mais facilmente percebidas.

A forma como ocorrem os processos da key zetta e cia não é incomum dentro do contexto contemporâneo de dança. O que se propõe aqui é relatar a experiência de observar e, de certa forma, participar dos processos de criação desse grupo, por considerar relevante a forma como seus integrantes se relacionam com o fazer artístico. O estímulo dado por esta experiência ao pensar as fronteiras e as relações entre arte e vida leva a questionar, pensar com outros autores, teóricos e artistas, a construção de uma discussão sobre arte que entre em contato com ruídos, sutilezas e intensidades que se pode querer enquanto linguagens.

Sobre a minha experiência com a key zetta e cia.

Conheci o trabalho da companhia em 2008 numa oficina intensiva de um mês na Galeria Olido em São Paulo. Nessa oficina, além das aulas de dança com Key Sawao e Ricardo Iazzetta, havia encontros com Hideki Matsuka e Daniel Fagundes. Durante esse mês, foi possível entrar em contato com a maneira de trabalhar com dança e arte da companhia.

A experiência de fazer parte de um treinamento diário (cinco vezes por semana) incluía desde exercícios corporais, até assistir filmes, desenhar, conversar sobre o trabalho desenvolvido, perceber e criar com o espaço, a luz, entre outras coisas. Esse contato foi inovador dentro daquilo que tinha experimentado enquanto dança até então, instigante e provocador de uma vontade de conhecer mais o trabalho da companhia.

Criação e preparação corporal estavam extremamente ligadas e relacionadas no processo proposto. A apresentação ao treinamento do *Chi Kung*, que trabalhava para além dos músculos, ossos e tendões, uma energia mais sutil, invisível, que trazia presença e prontidão, foi uma experiência reveladora, de sensação de coerência com meu tempo e com o meu corpo e que me modificavam dentro e fora da sala de ensaio.

Havia nesse curso um pensamento e uma prática do artista da dança que entendia como treinamento técnico a questão da qualidade do estado, do silêncio, do vazio, da atenção conectada com o que está acontecendo, da sensação do corpo no momento presente. Tanto os tipos de exercícios, quanto os objetivos dos exercícios e o que se pensava enquanto referência de treinamento para o dançarino se diferenciavam do que eu então tinha vivenciado até ali, que geralmente separava o estudo técnico do estudo criativo, instrumentalizando o corpo primeiro para depois habilitá-lo a criar.

Outro exercício realizado com frequência era o *suriashi*⁷. O *suriashi* acontecia num caminhar deslizando pelo espaço, com os pés bem próximos ao chão, num fluxo contínuo e, num primeiro momento, numa velocidade muito lenta, estabelecendo também um fluxo de movimento no corpo e uma atenção ao acontecimento. Esse exercício me trouxe uma experiência de tempo raramente trabalhada em minha formação em dança, em que a capacidade de reproduzir sequências de movimentos pré-estabelecidos em velocidade cada vez mais rápida era altamente valorizado e exigido.

Os exercícios de improvisação na oficina propunham uma relação com o trabalho corporal de se conectar e deixar acontecer o corpo daquele dia. Outra orientação importante se referia ao movimento do ar e que relação se estabelecia com o espaço durante o movimento.

Essas referências eram, de certa forma, novas para mim. Naquele momento, me encontrava distanciada de uma maneira de pensar a dança que apontasse e levantasse discussões criativas, para além da questão da execução técnica.

⁷ Exercício presente em muitas práticas cênicas japonesas, como no Teatro Nô, que se dá na forma de uma caminhada de base baixa e rasteira, que pode ser aproximadamente traduzido como deslizar.

Para a criação de um experimento final da oficina a ser mostrado ao público, fomos orientados a perceber o que tinha ficado em nós, no nosso corpo, no nosso movimento, daquilo que tínhamos experimentado. A partir da elaboração desse material, os coordenadores da oficina, Key Sawao, Ricardo Iazzetta, Daniel Fagundes e Hideki Matsuka, propuseram uma pequena peça no espaço da Sala Paissandú na Galeria Olido.

A noção de coreografia aqui também se diferenciava da minha experiência, pois com eles foi como que criar uma disposição do material que cada um tinha proposto, dentro daquilo que já tinha acontecido durante o curso, sem um pensamento de composição, no sentido de uma busca de uma imagem pré-estabelecida. Não houve uma cisão para um momento de criação, como quando ocorre em processos nos quais, após transcorrido o tempo para as experimentações, se rompe esse fluxo e se inicia o momento de pensar em como moldar aquilo que foi feito, abandonando a sensação do que move, do que sente, do que gera.

Esse meu primeiro contato com a companhia em 2008, me fez pensar sobre a questão dos treinamentos para o artista da dança e a relação com exercícios técnicos, que muitas vezes apontam para uma organização ou mecanização da sensação do corpo, transformando o estudo da técnica num “imitar impotente” (tradução minha - ZARRILLI, 1995, p.133).

Após essa oficina tive contato novamente com o trabalho da Key Zetta e Cia através das apresentações das peças “O homem continua ou como pode o homem pensar que é dono de um boi?”, “Pode-se apostar que o homem desaparecerá, como um rosto de areia no limite do mar”, solos do projeto “10 solos e reverberações” e a proposta para artistas iniciantes “Alto mar de todas as coisas”, entre os anos de 2008 e 2009. Nas peças, era possível observar muitos dos elementos trabalhados nas oficinas.

As questões presentes nos trabalhos, os pontos que pareciam movimentar as peças, eram sempre questões humanas, do perguntar-se sobre si, sobre a vida, sobre a morte, o que se faz das coisas, como se fazem as coisas, certo desassossego, ou uma

vontade de não se despregar do que move, cuidando para não cair em precipitações ou grandes certezas.

Em 2010, participei de dois workshops ministrados separadamente por Ricardo Iazzetta e Key Sawao. Nesses workshops foram propostos alguns exercícios diferentes dos da primeira oficina que fiz com eles na Galeria Olido. Havia exercícios de sequência de movimentos, advindos de técnicas de dança, e outros exercícios de criação, referentes à experiência deles com dançarinos de Butô. Porém, o trabalho sobre a atenção, o fluxo, o movimento do ar permaneciam presentes, independentemente da forma das propostas de exercícios. Os treinamentos de *Chi Kung* também eram praticados e os princípios e as sensações desses movimentos, usados como referência durante a oficina.

Em 2010 fui estagiária de dança na Key Zetta e Cia e pude acompanhar e participar da recriação da peça “Permitido sair e entrar” de 2006 e da remontagem de “SÓS” de 2009. Em 2011, acompanhei o processo de criação da peça “Projeto Propulsão/ O que faz viver – sem título” e trabalhei como assistente de produção na sua estreia em 2012.

Também em 2012, fiz junto com Key Sawao a produção da peça “Vácuo – I, Impostor” premiado pelo Festival Cultura Inglesa, e uma parte da produção do “Projeto Propulsão/o que faz viver – seguinte”. Atualmente, tenho contato com os ensaios e processos criativos da companhia, apreciando sua maneira de experimentar a dança, também em cursos, workshops e apresentações.

A experiência de praticar e observar modos de fazer dança com eles me trouxe um estar em contato com o que me move, reconfigurando a experiência do como eu danço, porque danço e como isso ressoa em mim e fora de mim, para além do contexto do fazer artístico, ou do que abarca o fazer artístico na minha vida.

Durante esse período com o grupo, fiquei interessada em observar mais de perto este trabalho e desenvolver as questões que emergiam ou que se afirmavam nesse contato, a fim de compreender com mais profundidade seus modos de fazer e pensar dança, arte e vida, nos processos criativos. Foi a partir desse interesse que surgiu a

vontade de realizar esta pesquisa, desdobrando as ideias surgidas até então e deixando que elas levassem para outras questões que colaborem com a produção de pesquisa em arte.

Sobre os limites entre as artes.

*** entre artistas colaboradores**

Nas propostas de trabalho da key zetta e cia existem vários traços que me levam a pensar sobre as relações e os limites entre as artes. O primeiro deles é o diálogo, a relação e os experimentos com artistas de outras áreas, às vezes mais cotidiana, às vezes mais pontual e profissional.

Esses encontros e convivências com pessoas de áreas de conhecimento distintas proporcionam olhares sobre outras coisas e outros pontos de vista sobre o que se faz; relações de troca, de construção e desconstrução. A presença do arquiteto Hideki Matsuka dentro da companhia como coordenação artística é um exemplo de como isso acontece.

“Hideki Matsuka é arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Tem atuado profissionalmente em projetos arquitetônicos, cenográficos e espaços expositivos. É coordenador de arte e colaborador artístico em todos os projetos da key zetta e cia”.⁸

Durante a criação das obras e nas escolhas feitas, Matsuka também interfere em alguma medida na construção da dramaturgia das peças. Certamente, essa interferência não se dá de maneira tão direta como a dos diretores e dançarinos, mas acontece na exposição de suas impressões, nos questionamentos e sugestões sobre qualidades de movimentação, uso e relação com o espaço, imagens, olhar sobre o todo, que inclui pareceres e indicações, no que diz respeito também ao figurino, ao som e à luz.

⁸ <http://www.keyzettaecia.com.br/artistas/hideki-matsuka/> (Acesso em 07.12.2013)

Também colaboram com o grupo outros artistas que cito mais adiante quando descrevo os processos de criação. Esses colaboradores muitas vezes integram a companhia para a realização dos projetos, como Alexandre Barbosa e Domingos Quintiliano, mas há também a relação de convite e de visita, como foi com Natércia Pontes e Célia Euvaldo.

***entre artes e artistas inspiradores**

A presença de obras de outras linguagens artísticas nos processos de criação da companhia é uma das questões que me faz pensar a relação e os limites entre as artes. Algumas das peças da key zetta e cia têm inspiração e diálogo direto com universos de outros artistas, como em “Permitido sair e entrar” e a relação com o livro “O inventor da solidão” de Paul Auster, “A pé – walking the line” e a obra do artista plástico Richard Long, “SÓS” e a obra de Samuel Beckett, “Vácuo – I, impostor” e a obra do artista plástico Mike Nelson.

Além dos artistas em diálogo direto nos processos de criação, também são trazidos frequentemente outras obras e textos nas discussões. Essas relações acontecem como formas de se envolver, se inspirar e se confrontar com as questões e as paisagens que essas referências trazem.

Nos processos, essas são apresentadas e deixadas para reverberar. A troca ou a inspiração a partir de obras e artistas acontecem sem uma manipulação direta de aplicação nos processos de criação.

Enquanto espectadora, o que apreendo quando assisto as peças da key zetta e cia é uma sensação comum entre a peça criada por eles e suas inspirações, e não a representação literal de artistas ou obras específicas. Essas relações acontecem mais no plano das sensações, da percepção de um movente em comum, ou ao menos semelhante, ou talvez, como um desdobramento do que move aquela criação.

* **entre a dança e a performance**

Aponto no trabalho da key zetta e cia a liberdade de experimentação artística para além do campo da dança, na relação com o acontecimento, com outras artes e da conexão com a vida cotidiana. Nessa direção, faço uma aproximação com a discussão sobre a arte da performance e a problematização que ela traz das fronteiras entre as artes e entre arte e vida.

Na performance, a identificação de um produto artístico pode se tornar mais embaçada, menos nítida. A ação do performer nem sempre se descola do cotidiano, deixando a performance algumas vezes “invisível” como obra⁹. A relação público-artista pode se dar de forma diferente da que se tem no palco ou simplesmente não se dar.

Lepecki aborda essa fusão entre a dança e performance, na introdução de “Dance” (livro composto por textos de diversos artistas e teóricos, que o autor editou e organizou). O autor elenca aí algumas das qualidades constitutivas da dança: efemeridade, corporeidade, precariedade, partitura e performatividade, e as apresenta enquanto “responsáveis pela capacidade da dança de aproveitar e ativar elementos críticos e composicionais cruciais para a fusão das políticas e estéticas, tão característico na cena e na sensibilidade da arte contemporânea” (LEPECKI, 2012, P.15).

Em relação a essas qualidades da dança, a discussão em torno da arte da performance me levou a pensar a possibilidade de criação artística na própria ação, no estar, no como se faz o que se faz, no acontecimento, e não somente o que se faz ou no resultado do que se faz, obra, produto. Esses questionamentos também me aproximaram da relação com a arte da performance, em que a ação artística pode acontecer num patamar que explode as classificações de linguagens artísticas e provoca um atrito entre a

⁹ Como por exemplo, as “atividades” de Allan Kaprow (artista americano de forte influência no desenvolvimento da arte da performance nas décadas de 60 e 70): “As ‘Atividades’ são obras com caráter de evento (...). Nelas, um pequeno grupo de pessoas engaja-se na realização de ações previstas em um roteiro. (...) as “Atividades” eram elaboradas sem ter como objetivo o compartilhamento do momento da execução com uma audiência, um grupo destacado daqueles que participavam e que formalizasse uma plateia. Fruidores. As ‘Atividades’ não são elaboradas para que sejam assistidas: são obras de arte cujo fim está em sua realização.” (NARDIM, 2009).

ação artística e a ação cotidiana, trazendo relações de sentido e interferências distintas na realidade.

Erika Fischer-Lichte fala sobre como a performance desestabiliza a categoria estética do trabalho de arte e gera uma materialidade específica. Segundo a autora, a performance não consiste em artefatos fixos, transferíveis e materiais. Os objetos materiais podem restar enquanto traços da performance após sua conclusão e serem exibidos em um teatro ou em um museu de arte. De toda forma, “a performance é irrevogavelmente perdida depois que ela acaba; ela nunca pode ser repetida exatamente da mesma maneira” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 75).

Fischer-Lichte diz que a natureza da arte da performance dita que os artistas-em-ação não podem ser separados do seu material. “Eles fazem seus trabalhos artísticos a partir de um material altamente peculiar, até mesmo intencional: seus corpos ou, como Helmut Plessner apropriadamente coloca, ‘o material da própria existência’” (FISCHER-LICHTE, 2008, p.76 – tradução minha)

As peças da key zetta e cia com as quais tive contato trazem, de formas variadas, a relação com questões pertinentes à arte da performance. Isso se deve, talvez, por estarem presentes nesses processos de dança buscas e saídas que só o próprio corpo pode inaugurar, proposições em que o ato de experimentar é o próprio material de criação.

O lugar que as apresentações ocupam dentro do trabalho do grupo, a maneira como eles se relacionam com as peças e, mais diretamente, com os processos de criação, tocam questões presentes também na arte da performance, pela qualidade de tentativas de encontro com o fluxo de vida, no agir e falar sobre o que se vive, enquanto universo de criação, e sob a percepção da arte como acontecimento, como modos de agir, modos de estar.

Essa proposta de relação dança-acontecimento confere ao trabalho da key zetta e cia uma qualidade nos movimentos criados, nas peças ou nas experimentações, de materialidade, de concretude, de fisicalidade. Esses elementos ficam imersos num

ambiente frequentemente bastante abstrato, de imagens, de formas passageiras, que colaboram para a não-representação de sentidos muito rígidos.

O movimento no trabalho da companhia não é construído para carregar um significado exato e fechado em si, para ser transmitido ou comunicado. Os significados podem ser criados, ou não, por quem assiste. As propostas parecem habitar mais o campo da sensação, da experimentação no corpo, do que num discurso lógico e narrativo de desenvolvimento de uma ideia fechada.

Assim, a aproximação com a arte da performance localiza a dança da key zetta e cia também em contato com uma postura de criação a partir da materialidade do próprio corpo e da ação, que colabora na descrição e no pensamento sobre o modo de fazer do grupo.

* **entre as artes orientais e as artes ocidentais**

As artes orientais estão presentes e são umas das referências importantes no trabalho da key zetta e cia. Penso que a relação com Takao Kusuno, artista plástico e coreógrafo, o contato com o trabalho de Toshi Tanaka, professor de *Seitai-ho*¹⁰, e o estudo de práticas corporais chinesas com o Mestre Liu Pai Lin e Liu Chih Ming¹¹ sejam as principais influências nesse sentido. Porém, os diretores e muitos dos artistas colaboradores que trabalham ou trabalharam como bailarinos na companhia passaram

¹⁰ Orientação de vida integral do fundador Haruchika Noguchi (1911 – 1976). *Seitai-ho* é uma educação corporal de origem japonesa elaborada na primeira metade do século XX, com o objetivo de sensibilizar os corpos para que sejam capazes, por si mesmos, de resgatar a própria força, ordenar-se e viver plenamente o processo de crescimento natural. Sei significa equilíbrio correto; *tai*, corpo e *ho*, técnica. Toshi Tanaka desembarcou no Brasil em 1994 e desde então ensina *Seitai-ho* e *Do-ho*. (<http://www.jardimdosventos.com/#!seitai-ho/c20pd>) (Acesso em 03.12.2013).

¹¹ Mestre Liu Pai Lin é um dos introdutores da Medicina Tradicional Chinesa no Brasil. Divulgou por todo o país a prática do Tai Chi Pai Lin, oferecendo também cursos de formação em Massagem Tui Na e Meditação Tao Yin. Iniciou seu filho Mestre Liu Chih Ming em uma linhagem Taoísta de Mestres com grande conhecimento na Arte Antiga da Medicina Tradicional Chinesa e Alquimia Interna do Corpo. (<http://www.cemetrac.com.br/>) (Acesso em 05.12.2013)

por uma formação em dança cujas referências são técnicas corporais e formas de composição artísticas do contexto contemporâneo de arte.

Key Sawao tem formação em balé clássico e dançou com diversos grupos na cidade de São Paulo e Ricardo Iazzetta é formado pelo programa de dança da Juilliard, universidade norte-americana, onde teve contato com técnicas de dança moderna e contemporânea. Ambos atuaram artisticamente em companhias e trabalhos artísticos de dança e outras linguagens, no Brasil e também fora do país, que não tinham como referência treinamentos ou artes orientais. Essas experiências também estão presentes no trabalho do grupo e são trazidas em cursos ou citadas em processos de criação.

Assim, a escolha nesta pesquisa de aprofundar o estudo de algumas práticas corporais orientais e relacioná-las com o fazer artístico no trabalho da Key Zetta e Cia se deve a dois principais motivos. Primeiro, por eu perceber no trabalho deles uma reverberação das referências orientais tanto na frequência das práticas nos ensaios e cursos, quanto na maneira de trabalhar do grupo - no que se refere a como eles se organizam, seu ritmo e ambiente de trabalho, o que eles consideram importante para o fazer artístico e como eles pensam a criação das suas obras.

Segundo, pela maneira como a questão sobre as fronteiras entre arte e vida está presente nas artes orientais, fazendo uma ponte entre a questão de fundo da pesquisa e o trabalho da companhia. Essas práticas trazem referências de formas integradas e complementares entre o fazer artístico e o cotidiano, que interessam a esta investigação.

Ao me deparar com a questão sobre a relação entre as artes orientais e ocidentais, inevitavelmente entro na questão sobre as fronteiras entre arte e vida. Na leitura das obras de autores que estudam as práticas corporais orientais, é possível perceber como a relação entre essas fronteiras acontece de formas variadas no ocidente e no oriente, historicamente.

Cox traz no seu livro "As Artes Zen" uma menção a Theodor Adorno e Walter Benjamin, enquanto referências de filósofos ocidentais que discutem a arte. Ele os

apresenta em contraponto ao pensamento oriental que prevê nas artes o estudo e o conhecimento prático. Segundo Cox, o pensamento desses autores sobre estética se dá enquanto um campo de análise e discussão intelectual. O estudo da estética, segundo eles, pertence a certo status e acontece em ambientes específicos, de acesso social restrito (COX, 2002, p.74).

Porém, ao retomar o sentido etimológico da palavra estética, em grego *aisthitikos*, Cox a apresenta como uma percepção sensorial do estar no mundo. *Aisthitikos* significa “perceptível pelo sentir”, uma forma de conhecimento acessada pelos sentidos. Compreender estética demanda experiência prática, fazer. “A estética nasce como um discurso do corpo” (tradução minha - EAGLETON in COX, 2002, p. 74).

Yuasa, nesse sentido, problematiza a relação entre quem faz arte e quem aprecia arte, (artista e público) dentro das culturas orientais e ocidentais. Quando o autor se refere a formas tradicionais de artes orientais, como o teatro nô, por exemplo, ressalta a importância que se dá à experiência do fazer do artista.

As práticas artísticas orientais são tidas como formas de “cultivo” do artista e a experiência do público é de importância secundária, segundo ele. A apresentação e o treinamento não se fazem apenas em função de criar uma experiência para o público.

O autor explica que mesmo que a arte pressuponha uma relação humana entre quem produz e quem aprecia, o seu fazer não se move pelo impacto que se quer causar no público. O foco é fazer com que o artista desabroche (ZEAMI in YUASA, 1987, p.27)¹². O público pode apenas testemunhar, ainda que nessa condição ele possa ter uma experiência significativa.

Ao não trabalhar em função da experiência do espectador, no sentido de levá-lo a catarse ou cativá-lo emocionalmente, a arte se torna um fazer, um cultivo, que tem como finalidade uma transformação e um engrandecimento que só pode ser obtido pela prática

¹² Zeami fala como o ator do Teatro Nô caminha na prática artística para que aconteça o desabrochar do artista - algo que pode ser comparado à iluminação dentro da prática da meditação.

e não pela apreciação. Dessa forma, o fazer artístico demanda uma relação que integra a práxis do performer com o seu modo de viver e seu estar no mundo.

Em relação à postura do artista na vida cotidiana, o autor Phillip Zarrilli fala sobre como no contexto da arte ocidental a disjunção entre ritual e entretenimento é mais radical do que na Ásia. Citando James Brandon, o autor explica que as artes performativas asiáticas são fundadas na compreensão de que o mundo constituído na performance artística não é separado do mundo fora dela: “As artes performativas asiáticas não são vistas como sendo diferentes de algum mundo real, elas são uma manifestação do mundo o qual engloba tudo...” (tradução minha - BRANDON in ZARRILLI,1995, p. 143).

Além dessa diferença na relação entre arte e mundo, o autor também explica que isso tem conexão com a diferença que existe entre o que um asiático quer dizer com a expressão “si” (self) e o que se entende como “si” no ocidente. Zarrilli toma como exemplo o pensamento indiano:

“(...) existe uma identidade fundamental entre o microcosmo e o macrocosmo, o si individual e o universo: uma pessoa pode se tornar um-com e se juntar-com, não há objeto posto contra um sujeito. Esse se juntar-com inunda a vida cotidiana. A facilidade com que a vida cotidiana oferece tais junções fornece um contexto cultural para o processo psicofísico do performer. Essa correspondência entre o microcosmo (si), e macrocosmo (universo), cria uma ressonância fundamental entre atos/estados de ser na esfera humana e toda a abrangência do macrocosmo. Ações presentes, fazeres, são entendidos como imbuídos de no mínimo o potencial para ressonar além deles mesmos e então servir como meios que altera ambos os micro e macrocosmos.” (tradução minha - ZARRILLI, 1995, p. 145).

Pensando a partir das citações desses três autores, compreendo então que, dentro do contexto de algumas culturas tradicionais orientais, a arte (e também a estética, no seu sentido etimológico) é uma experiência e pode ser percebida e cultivada em todo tipo de fazer, tanto cotidiano, quanto artístico.

A cerimônia do chá, por exemplo, inclui a característica funcional, cotidiana e técnica do fazer o chá, mas existe uma apuração da noção de beleza que se prima nesse ritual performático. As formas de arte por sua vez, como o Teatro Nô ou *kalaripayattu*,

se incluem também no campo das práticas de cultivo de si, das quais uma das finalidades é desenvolver e engrandecer a personalidade de quem as pratica.

Essa importância dada às experiências artísticas enquanto práxis, que Yuasa descreve, a não separação entre a arte e o mundo real e entre sujeito e mundo, que Zarrilli apresenta, e a compreensão de estética enquanto experiência dos sentidos do corpo, apontada por Cox, são questões que relaciono com o trabalho da key zetta e cia e com a escolha de falar nesta pesquisa sobre os processos de criação do grupo. Ao fazê-lo, tomo um caminho diferente da análise semiótica das obras criadas por eles.

Dessa maneira, relaciono esses apontamentos com alguns modos de fazer que percebo dentro do trabalho do grupo. Nele, existem exercícios que são independentes de uma finalidade de criação de cena ou de uma utilidade específica para a composição de uma obra, no sentido de não serem feitos estritamente em função disso.

O compromisso com o que se faz quando se propõe um movimento ou uma experimentação é de que seja uma necessidade para quem os propõe. Percebo que na companhia existe uma desorientação em relação ao se preocupar e julgar o que se está fazendo em função de quem assiste. Se o movimento é feito com o compromisso de estar presente no que se faz, de estar conectado com a necessidade de fazer o que se está fazendo verdadeiramente, certamente isso ressoará no público. Logo, não há necessidade de criar uma obra em função de suposições sobre o que público gosta, precisa, sente falta ou não de ver.

É evidente que nem os diretores nem os outros artistas colaboradores do grupo estão imunes às preocupações em relação à reação ou interesse do público sobre o seu trabalho. Da mesma forma existe uma administração sobre como o que se faz durante o processo de criação se transformará em algo que irá se apresentar. Essas questões atravessam o trabalho e causam discussões e crises que muitas vezes geram transformações e rupturas, mantendo o processo criativo.

Sobre as fronteiras entre arte e vida.

A relação arte e vida e a problematização dessas fronteiras constituem a questão de fundo dessa pesquisa e certamente fazem com que eu tenha um olhar específico para o trabalho da key zetta e cia e para a escolha dos autores aos quais faço referência. Contudo, a proposta aqui presente é ter como ponto de partida a experiência com o grupo e seguir adiante com as discussões e questões que ela reverbera, provoca e leva a fazer / pensar / dançar / experimentar / escrever / agir.

A arte, na medida em que se compreende e se faz enquanto pensamento, movimento e sensação criativa, transmutadora da vida cotidiana, provoca um olhar atento para a realidade, sensível, crítico e desautomatizado. Também enfraquece, dentre outras coisas, um confinamento estabelecido pelos fatores que legitimam e definem o que é arte. As técnicas, as medidas, as formas e os espaços delimitados e padronizados, deixam de deter o poder de ditar como uma obra artística deve ou não aparentar e ser feita.

A definição do que é arte e a delimitação do seu lugar fazem parte de um processo de compartimentação e fragmentação do mundo em áreas rígidas e isoladas do conhecimento. Este fica fragmentado em campos distintos, classificado, dividido em disciplinas, e muitas vezes entendido e tratado isoladamente da vida cotidiana.

Essa relação de integração entre práticas artísticas e práticas cotidianas que busco compreender e vivenciar nesta pesquisa encontra consonância nas principais referências bibliográficas utilizadas para realizá-la, além da própria experiência com a key zetta e cia. Através da leitura das obras de Zarrilli, Cox, Ohno e Yuasa, encontro pontos em comum, que amplificam as questões que levanto sobre as fronteiras entre arte e vida, ainda que pertencentes a contextos e formas diferentes.

Nas artes marciais asiáticas, segundo Zarrilli, cada ato em cada momento ressoa em implicações psicoespirituais nas esferas pessoal, social e cosmológica do ser. Cox observa como as artes zen são praticadas tanto como um cultivo de si, quanto uma educação espiritual e também como uma elaboração estética. Cecilia Ohno fala que o *Seitai-ho* é

mais que um sistema de técnicas corporais: é uma prática que leva necessariamente a uma postura no mundo, que “faz ver o corpo tal como é” e isso implica necessariamente numa mudança em relação aos próprios padrões e costumes corporais. Yuasa, dentro da sua análise sobre as culturas orientais e ocidentais, toma como referência a noção de cultivo de si (*shugyo*) e fala sobre como algumas artes das culturas orientais implicam um treinamento do espírito-mente pelo treinamento do corpo, que carregam o sentido de aperfeiçoar o espírito humano e elevar a personalidade.

O modo de trabalho da key zetta e cia é aberto a treinamentos não especificamente artísticos. Alguns exercícios presentes no seu fazer artístico vêm de práticas como o *Chi Kung*, *Tai Chi*, *Seitai-ho*, e Yoga.

Ainda que esses treinamentos incluam o desenvolvimento de uma experiência e percepção estética, seus objetivos são o cuidado e o cultivo do corpo e da mente. São técnicas marciais e/ou terapêuticas.

Essa condição me levou a buscar essas referências, que não são apenas sobre **artes** orientais, mas sobre **práticas corporais** orientais, que levaram novamente ao encontro com a problematização das fronteiras entre arte e vida. Nesses estudos, encontrei conceitos transversais que extrapolam os limites entre as áreas de conhecimento nessas culturas.

O *chi* ou *ki* nas culturas chinesas e japonesas, por exemplo, se traduz como uma energia vital, que circula no corpo e no ambiente. Esse termo é utilizado na medicina, na arte, na arquitetura, na construção civil, na jardinagem, entre outros setores na sociedade chinesa e japonesa.

Relaciono essa transversalidade com o modo de trabalho da key zetta e cia e, ainda que o grupo se apresente enquanto companhia de dança, existe uma abertura no seu fazer artístico para além da relação com outras linguagens artísticas. Essa abertura se refere ao interesse do grupo em práticas e estudos não artísticos com moventes e

princípios comuns aos seus modos de trabalho, que colaborem e que se afinem com o que eles sentem como necessidade para cada momento.

A compreensão de que as experiências estéticas não se limitam ao campo da arte e de que a criação de uma obra não se dá necessariamente a partir do estudo de técnicas exclusivamente artísticas permite ao grupo abarcar outros campos do conhecimento. Nesse sentido, são criados dentro do trabalho da companhia diversos espaços onde as experiências com ideias e vontades são praticadas como exercícios.

A arte e a dança são desenvolvidas através de propostas criativas, que podem ser individuais ou coletivas, e não se restringem necessariamente a uma linguagem artística, nem apenas ao campo das artes. Os espaços de convivência se misturam aos espaços de trabalho e fazem parte do contexto profissional companhia.

Esses espaços suscitam mudanças no estado automático e reativo a que fácil e rapidamente se recorre em contextos profissionais. A experiência do processo criativo e suas ressonâncias na vida, as vivências do cotidiano, do contexto de existência, e suas ressonâncias no trabalho com arte, transitam - e às vezes se confundem - de maneira bastante livre dentro do trabalho da key zetta e cia.

Percebo nos trabalhos e nos cursos da companhia uma abertura, que varia conforme cada momento, para lidar e assumir os processos de vida ou uma vontade de encontro, de trazer a tona o que se vive. Com isso, não falo sobre dramatizar, artificializar, ou representar relatos pessoais em forma de arte – apesar de algumas vezes ser necessário passar por essas experimentações.

Vivenciar a arte, aqui, se entende não enquanto uma proposta racional e objetiva, mas como algo que “acontece”, como um modo de fazer, de olhar e de se relacionar consigo, com os outros, com o mundo. Identifico no grupo uma maneira de trabalhar que assume uma postura específica em relação ao próprio trabalho artístico e à vida cotidiana.

Na leitura sobre práticas corporais orientais, percebo que os autores ressaltam que o processo de aprendizado e a apreensão das práticas corporais orientais consideram a

experiência como um todo: do treinamento à apresentação pública da performance. Para poder se falar sobre essas práticas e se distinguir qualidades dentro delas, todo o seu caminho deve ser analisado e experienciado.

Da mesma forma, olhar para como se faz e não apenas para o que é feito é foco desta pesquisa. Escolher falar sobre os modos de fazer da key zetta e cia tem a ver com um reconhecimento no trabalho do grupo do cuidado e da importância dada ao processo criativo, tão relevante quanto o que se leva a público.

Sobre como se fez esse caminho (ou metodologia).

A pesquisa se desenvolveu no convívio e no trabalho com a companhia de dança key zetta e cia. Pude presenciar e participar de diferentes modos de fazer do grupo, registrando descrições e reflexões sobre o seu trabalho. Esses registros foram feitos em cadernos de anotações e propiciaram um material base para a escrita do primeiro e do segundo capítulo. Esculpir esse material, de grande extensão e abrangência, fez com que eu percebesse os caminhos que a pesquisa foi apontando, construindo a estrutura da dissertação.

Escrever sobre o trabalho da key zetta e cia, a partir dos meus registros, após longo período de convívio e experiências, e de contato com estudos e teorias afins, fez com que emergissem noções e questões. As discussões foram então aprofundadas, num segundo momento de desenvolvimento da dissertação, que se encontram entremeados no texto, em diálogo com as referências bibliográficas e por meio do processo de orientação da dissertação.

O início pelo relato da experiência prática da companhia, do ponto de vista da “observação participante”¹³, me obrigou a criar maneiras próprias de falar sobre o

¹³ Forma de pesquisa sugerida pelo professor orientador Cassiano Quilici, e encarada nessa pesquisa com um significado particular. Com “observação participante”, quero dizer que a observação foi feita num movimento simultâneo de dentro pra fora e de fora pra dentro. Como olhar para o trabalho deles modifica o

assunto e de recorrer a referências necessárias para esse texto. Assim, o exercício foi o de tecer esse conjunto de conhecimentos, elaborados também no estudo teórico, para que um campo de discussão pudesse ser criado acerca da relação entre as fronteiras das artes e da vida.

Simultaneamente, desenvolvi uma observação pessoal sobre como se desenvolve meu olhar e meu trabalho artístico a partir da experiência do fazer a pesquisa, que o professor orientador Cassiano Quilici chama de “função pedagógica da pesquisa”. Dessa forma, fecho esse processo descrevendo para onde essa experiência me leva em relação ao querer e ao fazer, no último capítulo.

Anexo à pesquisa, encontra-se um vídeo realizado a partir de uma pesquisa audiovisual de materiais da própria companhia, como outra forma de acesso ao trabalho da key zetta e cia, no campo das imagens. A paisagem audiovisual ali presente complementa o texto escrito e é composta por trechos de ensaios, apresentações e experimentações visuais da companhia.

*** campo teórico**

A discussão dos temas que emergiram do estudo do grupo e a ampliação para questões mais gerais exigiram certas escolhas teóricas no desenvolvimento desse trabalho. É certo que as proposições da key zetta e cia podem ser abordadas a partir de múltiplas perspectivas. As que escolhi aqui, de certo modo, correspondem a como o trabalho deles me tocou pessoalmente, fazendo reverberar temas da minha própria trajetória como artista, pesquisadora e estudante.

Por isso, acabei enfatizando autores e teóricos que trabalham a relação entre artes performativas contemporâneas e práticas corporais e culturais orientais, procurando aí

meu olhar, e como o meu olhar faz um recorte específico do trabalho. A oficina, o estágio, os cursos e os trabalhos de produção que fiz dentro da companhia, me localizaram em uma posição específica para a realização da pesquisa. A busca de um olhar para o grupo não enquanto objeto de estudo, mas enquanto ambiente de relação e experiências promovedoras de ideias, questões, vontades.

caminhos de abordagem da arte como “cultivo de si”, intervenção no mundo, que transcendem os gêneros e esfumaçam as fronteiras entre arte e vida.

É necessário dizer que essa escolha já havia sido corroborada no exame de qualificação que apontou para originalidade desse enfoque.

O trabalho da key zetta e cia.

Nos capítulos seguintes serão desenvolvidas descrições e análises sobre o trabalho da key zetta e cia a partir do material de registro dos processos de criação de duas peças: “Permitido Sair e Entrar” (2010/2011) e “Projeto Propulsão/o que faz viver – sem título” (2011/2012). Durante o período do processo de criação e das apresentações dessas peças, fiz registros em cadernos de anotação sobre os modos de fazer da companhia. No processo de “Permitido Sair e Entrar”, trabalhei como estagiária e em “projeto propulsão/o que faz viver- sem título” era responsável pela assistência de produção.

Assim, se descrevo e analiso o trabalho da companhia, há aqui também o relato de uma experiência e um depoimento pessoal. Essas descrições já implicam uma certa problematização teórica do meu trabalho, que, como já descrito, consta em abordar questões das fronteiras entre as artes e entre arte e vida. O texto é também aberto para outras referências que alimentam as questões emergentes durante esse processo de escrita.

Capítulo 1

Sobre o processo de recriação da peça “Permitido Sair e Entrar”.

Iniciaremos pelas anotações e rememoração da experiência no processo de recriação em 2010 da peça “Permitido Sair e Entrar” da key zetta e cia, criada em 2006. O processo teve duração de sete meses e era parte do projeto aprovado pela Lei de Fomento à Dança da cidade de São Paulo. Como estagiária na companhia nesse período, pude dar continuidade a minha formação enquanto artista da dança e iniciar meu processo de registro para a pesquisa.

A peça foi criada inspirada no universo do livro “O inventor da solidão” de Paul Auster. O livro se inicia escrito em primeira pessoa, no dia da morte do pai do narrador. A partir daí, seguem uma série de descrições, num movimento de lembranças, histórias e pensamentos que vão como que surgindo para o narrador, disparados pela morte de seu pai.

Ainda que o projeto da key zetta e cia tivesse o livro como ponto de partida, o processo de criação não se iniciou exatamente por experimentações relacionadas a essa obra literária e o desdobramento da sua leitura.

1.1. aquecimento/treinamento/chegada

Os primeiros encontros eram como encontros de fato, tentativas de nos encontrarmos, de acharmos onde estávamos, conosco mesmos e também em relação aos outros, para depois começarem as experimentações inspiradas pela leitura de Paul Auster. Desde o primeiro dia de ensaio, Key e Zetta nos recomendaram ler o livro, mas as proposições diretamente relacionadas a essa leitura foram feitas só mais adiante no processo de criação.

Nesse período inicial, as propostas de experimentações eram dentro de um universo bem abrangente, como ir para o espaço e “dançar o fluxo do corpo de hoje”, ou “entrar dentro do corpo em três minutos”, variando entre exercícios individuais ou em grupo, para que pudéssemos também assistir uns aos outros. As propostas não tinham um jeito “certo” ou um padrão no modo de fazer. Existia uma orientação no sentido de não se preocupar em criar uma cena, ou algo que funcionasse, mas de encarar essas experiências como exercícios, e aproveitar para “curtir”, fazer o que estivesse com vontade, se atirar às propostas, sem medo de parecer inútil ou desinteressante.

O aquecimento era composto de propostas de exercícios coletivos, como exercícios de *Chi Kung*, e/ou de um espaço de tempo para cada um fazer o que estivesse precisando ou com vontade. Os exercícios de *Chi Kung* traziam um estado de percepção e de atenção para as ações, mais sensíveis e mais íntegras. Os espaços de livre aquecimento faziam entrar em contato com a percepção de si naquele momento, dia, estação do ano, e decidir que exercícios, ou não exercícios, se precisava fazer para chegar, sair de um estado mais automatizado das preocupações, para iniciar o trabalho artístico.

Sobre essa relação do grupo com as práticas corporais orientais, penso que encontra consonância com o que Cecília Ohno fala sobre a questão das técnicas do *Seitai-ho* e da relação de preparação: “Trabalhos como este perdem seu sentido quando praticados como uma simples técnica para preparação a algo. É preciso estabelecer uma relação com a própria existência, com a própria vida – encontrar uma maneira de viver que comporte a proposta *Seitai*: a busca da força de vida contida no movimento natural, onde é possível cuidar de si mesmo em todas as relações e circunstâncias da vida – ser responsável por tudo o que se diz respeito à vida” (OHNO, 2007 p.12).

Percebo que mesmo que as práticas corporais orientais presentes no trabalho da key zetta e cia normalmente sejam feitas no início dos ensaios, eles encaram nessas práticas mais do que uma preparação para o que vão fazer. Elas são como um exercício de conexão, que traz benefícios em si, que é autossuficiente. O ensaio pode acabar ali, no

treinamento, como algumas vezes já ocorreu: apenas fazer exercícios de práticas orientais e cultivar essa sensação.

As práticas orientais não são tratadas como uma preparação em função da dança. São como dois momentos que existem por si mesmos, suficientes neles, o que não impede que haja uma sintonia, afinação, reverberação de um no outro.

Muitas vezes, no início do processo, praticamos o *suriashi*. Esse exercício trazia um desafio muito simples, por ser direto e objetivo, e ao mesmo tempo muito complexo, por demandar uma série de ajustes e detalhamentos constantes da ação. A sua prática fazia com que emergisse uma percepção mais apurada e sensível do olhar e do fazer.

O *suriashi* é um exercício trazido da experiência da Key e do Zetta com Takao Kusuno. As referências que registrei das falas deles ao que Takao tinha deixado sobre o *suriashi* são bastante paradoxais, metafóricas e pouco exatas.

No *suriashi*, antes de se movimentar é preciso existir a vontade, a intenção, que vai primeiro, e então segue-se nesse fluxo de movimento sem paradas, caminhando inicialmente num tempo bastante lento. O olhar também devia seguir a vontade, e não ir ao mesmo tempo, junto, colada a ela. O olhar não era um apoio externo para o corpo se movimentar. O olhar devia ser circunscrito, abranger toda a circunferência ao redor. Takao usava a imagem de se ter um olho de vidro no meio da testa.

Essa relação com a intenção e essa orientação sobre o olhar é um exemplo de um tipo de cuidado e aprofundamento sensível na prática artística, que revela a presença de um trabalho sobre a sensação bastante sutil nos modos de fazer da companhia. O *suriashi* também não deveria ser “fácil”, principalmente para quem estava começando a praticá-lo. Se estivesse confortável, então não se estava num bom caminho, pois era preciso passar por algumas dificuldades para exercitá-lo.

Lidar com a dificuldade de se fazer um movimento tinha um valor importante e era um processo necessário, que demandava tempo para ser elaborado. Fazer o movimento numa busca pela maneira mais rápida e fácil de resolvê-lo, na tentativa de imitar uma

forma correta, desconectado de um sentir, de compreender e lidar com as dificuldades que aquele exercício proporcionava, era um caminho que não interessava àquele contexto.

Reconheço uma certa valoração do obstáculo ou da dificuldade na proposta desse exercício, não por um gosto pelo sofrimento ou como punição disciplinadora, mas pelo potencial desestabilizador e provocador dessa experiência. Sobre a relação com a dificuldade, o autor Rupert Cox fala sobre como na arte marcial zen *Shorinji Kempo* esse é um dos pontos importantes da prática, que leva a uma experiência de criação quando se passa por eles (COX, 2002, p.93).

O autor descreve que o estágio do meio, depois que o praticante deixa de ser iniciante, é um estágio muito difícil. Além da maioria dos praticantes não progredirem, eles passam por um período em que ficam constantemente checando e revendo a forma, adaptando e restringindo seus corpos para que então se encaixem na forma do movimento. Passar por esse estágio é fundamental para que se alcance um estado mais iluminado.

Cecília Ohno fala sobre como o aprendizado do *Seitai-ho* também implica em se relacionar com as dificuldades: “é um aprendizado de como lidar com seu corpo em cada momento. Permitir viver processos de transformações necessárias para o crescimento. Estar aberto a qualquer tipo de movimento e a todos os tipos de mudança. Isso não é nada fácil. Ter coragem de desapegar das certezas e convenções que muitas vezes impedem o crescimento; passar por momentos de fragilidade e não ter forças de ação por um tempo indeterminado, causando afastamentos temporários de suas atividades” (OHNO, 2007, p.12).

Percebo que no processo deles também existe esse movimento de suspensão das atividades quando as coisas parecem estar distantes ou desconectadas do que se quer, muito próximas do apenas cumprir funções. Eles podem ficar até alguns dias sem ensaiar ou apenas conversar durante os ensaios, se comunicando onde se está, na vida, naquele

processo criativo, sem propor nenhuma produção física criativa, na tentativa de não forçar o tempo ou atropelar fases necessárias de confusão.

Durante o período em que fiz estágio com a key zetta e cia passei por um período de bastante fragilidade, sem “forças de ação” por um tempo, causando “afastamento temporário” da minha atividade com a dança. Fiquei quase um ano sem dançar. Sentia que não sabia mais dançar porque não sabia mais porque eu dançava.

A experiência durante o estágio foi forte porque me fez assumir o meu próprio movimento. Eu era responsável por me fazer mover. E há muito tempo eu não exercitava isso. E foi como desaprender a dançar, não dançar e redescobrir dançar, mas dessa vez pela minha própria força, minha própria vontade, minha própria orientação.

De novo aponto no texto de Ohno uma referência sobre a relação com a dificuldade: “Para ser forte é preciso passar por momentos de pura fragilidade. Para ser um corpo flexível é preciso ter força com sensibilidade. Para ser integrado é preciso se desapegar dos fragmentos que pensamos ser nós mesmos e ultrapassar as barreiras do ego” (OHNO, 2007, p15).

Essas oposições complementares, presentes na cultura chinesa e japonesa, estão representadas pelo conceito de yin e yang, que assim como o conceito de ki/chi, explica dentro dessas culturas a realidade como um todo. Para mim existe uma relação com esse conceito também dentro da key zetta e cia, mas bem tranquila, não direta.

A relação com a noção de complementaridade entre opostos se dá mais nas tentativas em não tender a um extremo, mas se propor experiências paradoxais, de não buscar um equilíbrio estável, mas dinâmico, de reconhecer a importância de passar pelo confuso, para clarear, e também de não querer “esconder” o que não é certo, o que é imperfeito, nos trabalhos que apresentam ao público.

Nesse sentido, percebo que, em algumas práticas corporais orientais, ir de encontro e atravessar o erro, a imperfeição, é o que possibilita a expressão estética,

criativa e verdadeira de estar no mundo, seja no aprendizado de uma técnica de arte, uma prática religiosa ou uma luta marcial.

Cox fala sobre isso quando apresenta o momento em que se ultrapassa o estágio do meio, o mais difícil no Shorinji Kempo. No estágio final, é possível transformar completamente os movimentos: “Nessas instâncias, o praticante cria um novo critério para a performance e até mesmo constrói novos valores estéticos para apreciação. A tendência do corpo de ser transgressivo e sua capacidade de ser criativo são reconhecidos dentro da teoria religioso-estético da arte zen (tradução minha - COX, 2002, p.93)”.

Nas citações do texto de Cecilia Ohno e de Rupert Cox, seguida da descrição do aprendizado do *suriashi*, há um dado importante e diferente do que a nossa cultura ocidental geralmente dita em relação ao erro e a imperfeição. Nas culturas orientais, com as quais pude entrar em contato durante a pesquisa, as dificuldades ao invés de serem evitadas, repelidas, ou consideradas como um atraso para que se obtenha um estado positivo e elevado de maior compreensão das coisas, ao contrário, são entendidas como uma necessidade mesmo para se obter tal estado, um caminho para que se possa transcender.

Na key zetta e cia, algumas vezes, mais próximo à metade do processo, propunha-se não fazer um aquecimento, e já direto dar início às experimentações, se todos concordassem. Essa experiência fazia com que uma relação de transição (às vezes mais direta, outras vezes mais contínua) entre o ritmo, a ocupação mental e a postura, que se estava até então num ambiente cotidiano, e uma percepção mais atenta e mais íntegra, que se exige quando se coloca em experiência criativa, acontecesse como formas de trabalhar o estado criativo.

Sobre essa relação entre um estado cotidiano e um estado de percepção e sensação mais apurado, Yuasa descreve como os métodos de *shugyo* (práticas de cultivo de si), através da meditação em permanência ou em movimento, são métodos que “fortalecem e elevam a função da mente para um nível mais alto do que o estado normal,

ordinário, assim como a prática do método higiênico ou do treinamento motor eleva as capacidades corporais” (YUASA,1987, p.20).

Cox também fala sobre como essa transição para fora de um estado mais cotidiano acontece no aprendizado da performance da cerimônia do chá: “do momento em que o praticante entra no ambiente de treinamento, quase toda ação, toda palavra e, se é que podemos acreditar em algumas interpretações, todo pensamento significativo é determinado” (tradução minha - COX, 2002, p. 71). Portanto, não há mais a possibilidade de não se estar presente no que se está fazendo, é necessária uma atenção constante sobre como e o que se faz.

É evidente que objetivos tão específicos quanto os citados acima não são pretendidos pela companhia em relação à prática artística. O que relaciono aqui são essas lacunas entre o estado cotidiano e o estado necessário para uma experiência criativa.

A importância do trabalho com a percepção¹⁴ na key zetta e cia pode ser percebida na proposta de um momento de chegada. Não se trata apenas de uma necessidade de cumprir a tarefa de compor uma peça coreográfica. Existe um “antes”, uma necessidade de chegar, de perceber onde se está.

Essa maneira de iniciar o processo criativo, despreocupado em já abordar o tema que gerou o projeto de criação, com tempo e espaço para o encontro entre as pessoas que irão trabalhar juntas, promove uma qualidade específica no processo criativo e na apresentação da peça. Trata-se de exercitar um modo de fazer e de gerar um ambiente, como ao cultivar um terreno.

Em função do contexto de vida urbana contemporâneo, de frequente desconexão com uma percepção e uma sensibilidade mais apurada no dia-a-dia, muitas vezes esses estados são trabalhados e exercitados no contexto do fazer artístico. O contraste aqui, que identifico no trabalho da key zetta e cia, se dá mais na diferença entre preocupações

¹⁴ Com a palavra percepção, me refiro mais a um estado de abertura para as sensações do que a uma organização e racionalização dos sentidos.

e ações automatizadas, sem senso crítico, estético e/ou ético, e um estado de percepção sensível mais ativo na relação com o mundo, em constante movimento, de criação, destruição e recriação da realidade.

Esses estados podem permear tanto os espaços cotidianos quanto artísticos, não estão delimitados a um contexto determinado. A experiência com esse lugar de arte específico da key zetta e cia, me proporcionou entrar em contato com um estado de percepção criativa, fora também do espaço destinado à prática artística.

Esse momento do ensaio, do processo de criação artística, ao mesmo tempo em que ressoava em meu cotidiano, também se alimentava do meu cotidiano, nublando a separação entre esses dois fazeres. A sensação de esfumaçamento das fronteiras, para mim, é um estado bastante efêmero, de duração limitada, e não algo que se estabelece e permanece para sempre. Existe um constante movimento que passa por esse lugar, se as condições forem cultivadas para que isso possa acontecer.

1.2. Experimentações do livro.

A relação direta com a obra literária “O inventor da solidão” de Paul Auster se deu nesse fluxo em que foi iniciado o processo, como mais uma proposta de experimentação. Dentro do universo do livro e se relacionando com a maneira como o autor escreve, eram propostas (inicialmente por Key e Zetta) “tarefas” de criação, sem se “preocupar” em levantar material para a composição da peça e sem se propor a fechar ou definir movimentos ou cenas.

As “tarefas” em relação ao livro, durante o processo, se davam em exercícios como trazer depoimentos corporais a partir de perguntas que faziam referência a leitura de “O inventor da solidão”. Esse “depoimento corporal” não era muito explicado ou definido, mas tinha como orientação responder “corporalmente” as proposições, possibilitando uma abstração nas respostas através de movimentos ou ações, que podiam incluir a escrita de textos, produções de vídeos, ou uma experimentação em dança.

A partir da leitura do livro também foram feitas listas de anotações individuais que depois foram compartilhadas. Alguns trechos das listas:

"(...) uma vida de constante luta interna".

"Quando você conseguia estabelecer um terreno comum, ele pegava sua pá e cavava um buraco bem debaixo de você."

Perder a noção da sua própria continuidade.

"(...) suspenso, trancafiado num universo."

O que fazer com um defunto?

Um lugar para se viver só.

"(...) abrir-se um precipício, e contemplar esse vazio durante qualquer extensão de tempo é ficar atordoado, sentir-se cair no abismo."

Porque ficar ao lado de alguém que está sempre prestes a ir embora?

"(...) é isto que me persegue. E então perceber, quase no mesmo sopro, que é isso que ele persegue."

"Havia sido subitamente tomado pelo medo de não conseguir se mexer, e, portanto não conseguia se mexer."

"(...) um triunfo: estou perdido."

Abraçar a minha condição com paixão e um alegre entusiasmo.

"(...) o fim de alguma coisa me arrasta expandindo-se como Ásia."

As listas podiam ser compostas de citações do livro, ou descrições de imagens, ou livre associações, ou perguntas, ou o que quer que a leitura do livro tivesse despertado. O compartilhamento das listas gerou uma conversa que levou tanto para lugares muito

peçoais, quanto para ideias e pensamentos mais abstratos. Não era parte da proposta a discussão sobre os significados do livro, sobre o que o autor quis dizer, ou sobre qual era a leitura verdadeira e correta da obra.

Num dos encontros com o escritor Alexandre Barbosa, no grupo de estudos “solidão, corpo, gesto” (parte do projeto de recriação de “Permitido Sair e Entrar” e remontagem de “SÓS”), foi levantada a maneira como Auster escreve, em camadas, que podem ser percebidas vezes por um viés mais político, outras por um viés mais religioso, outras ainda por um viés mais existencial. Isso era algo percebido e comentado pela Key zetta e cia como imagem interessante de povoar o processo de criação de “Permitido Sair e Entrar”.

Nesse processo de criação, a relação com a literatura se dava nas imagens, no universo, nas perguntas e nos pensamentos que a leitura do livro tinha proporcionado. Também a maneira como o mesmo era escrito, provocava um movimento mais intuitivo do que descritivo na relação com a obra literária, livre para ser experimentada com o que se fizesse interessante e necessário.

Outros “exercícios” também fizeram parte do processo de criação da peça “Permitido Sair e Entrar”. As experimentações não tinham uma rigidez enquanto formato: dançar imagens vindas dos lugares mais diversos (como de um sonho que Júlia Rocha teve uma vez, por exemplo, que dançava em frente ao ventilador e Key a segurava pelo vestido), ou de trechos do livro que se lia para alguém dançar, ou das listas, ou ainda experimentações coletivas (trinta minutos para fazer o que quiser sob o mote “onde está o corpo?”) como espaço aberto para improvisações.

As “tarefas” de criação eram dadas como algo que podia ser elaborado fora do horário de ensaio e trazido no encontro seguinte. Os “depoimentos corporais” que surgiram bem no início do processo (sobre “o que eu gostaria de viver pela segunda vez” e “o que eu gostaria de dizer para o meu pai”) eram também como “tarefas”, e as experimentações a partir deles foram diversas, sendo retomadas outras vezes e depois simplesmente deixadas, assumindo importância enquanto experiências passadas.

Noto que existe uma relação com os procedimentos de criação da companhia que evitam um direcionamento de finalidade ou utilidade. No trabalho da companhia, percebo um modo de fazer que propõe experiências interessado em passar por elas, mais do que necessariamente usá-las em cenas.

As propostas, por mais livres e plurais que fossem, sempre faziam um retorno sobre as questões moventes daquele processo. A presença constante de exercícios ou orientações sobre se atentar ao que se está fazendo e deixar vir à tona o que existe para aquele momento, também ajudava a localizar o processo, num caminho que era descoberto enquanto era feito.

1.3. Recriação

O processo de recriação de “Permitido Sair e Entrar” foi proposto como um outro processo, e não a remontagem do primeiro. O que não impediu que fossem retomados experimentos e cenas da primeira criação.

De partida, o termo “recriação” já traz e aponta um lugar sobre a relação que se estabelece com a memória. O projeto consistia em criar uma peça que já havia sido criada, uma revisitação a tal peça para uma nova criação.

O termo *revisitar* foi e é muito utilizado dentro dos processos de criação da key zetta e cia. Tanto em relação a revisitar algum material ou sensação que foi vivenciado por si ou por outro durante o processo de 2010, quanto a revisitar a primeira peça, de 2006.

É interessante notar que num primeiro momento foi proposto esse desapego da memória da peça de 2006, com uma orientação para não se ficar preso ou buscando que acontecesse o que aconteceu naquela primeira experiência. De alguma forma, essa já estava presente nas pessoas que a haviam dançado ou assistido, portanto nenhum movimento nesse sentido de “resgate” era preciso.

Bergson, filósofo francês, cujos estudos e pensamentos tiveram grande influência nos filósofos denominados como pós-estruturalistas, apresenta um conceito de memória que articulo com essa relação que a key zetta e cia apresenta no processo de recriação de “Permitido Sair e Entrar”.

A existência de que estamos mais seguros e que conhecemos melhor é indiscutivelmente a nossa, porque de todos os outros objetos temos noções que podem ser consideradas externas e superficiais, enquanto percebemos a nós mesmos interiormente, profundamente. O que comprovamos, então? Qual é, neste caso privilegiado, o sentido preciso da palavra “existir”?

Em primeiro lugar, comprovo que passo de um estado a outro. Tenho frio ou calor, estou alegre ou triste, trabalho ou não faço nada, olho o que me rodeia ou penso em outra coisa. Sensações, sentimentos, volições, representações, tais são as modificações entre as quais se divide a minha existência e que a colorem alternativamente. Eu mudo, portanto, sem cessar. Mas dizer isso não é o suficiente. A mudança é muito mais radical do que se pensaria num primeiro momento.

Com efeito, falo de cada um dos meus estados como se ele formasse um bloco. Digo, e com razão, que mudo, mas a mudança me parece estar na passagem de um estado para o estado seguinte: quero crer que cada estado, considerado isoladamente, segue sendo o que é durante todo o tempo que ele se produz. No entanto, um ligeiro esforço de atenção me revelaria que não há afeto, representação nem volição que não se modifique a todo momento; se um estado de alma deixasse de variar, a sua duração deixaria de transcorrer. Tomemos o mais permanente dos estados internos, a percepção visual de um objeto exterior imóvel. O objeto pode permanecer idêntico, e eu posso olhá-lo do mesmo lado, sob o mesmo ângulo, com a mesma luz: a visão que tenho dele não difere menos da que acabo de ter, no mínimo porque a visão envelheceu um instante. Aí está a minha memória, que insere algo deste passado, neste presente. Meu estado de alma, ao avançar pela rota do tempo, cresce continuamente com a duração que recolhe; ele faz, de certo modo, uma bola de neve consigo mesmo.

Com mais razão, isso ocorre nos estados mais profundamente interiores, sensações, afetos, desejos, etc., que não correspondem a um objeto exterior invariável, como é o caso de uma simples percepção visual. Mas é cômodo não prestar atenção a esta mudança ininterrupta, e notá-la só quando ela cresce o suficiente para imprimir ao corpo uma nova atitude, e à atenção uma direção nova. Neste preciso instante descobrimos que mudamos de estado. A verdade é que se muda sem cessar, e que o estado em si mesmo já é mudança. (BERGSON, 1999, p.23)

Contrário à imagem do senso comum de memória enquanto um grande arquivo de fatos passados que podem ser acessados, para Bergson nós vivemos carregados do passado, o passado é contemporâneo do presente. Nós - o nosso corpo - somos também acumulação do passado.

A memória dentro dessa teoria é apresentada enquanto graus coexistentes de duração. A duração é mobilidade. A duração é a natureza do tempo. Durar no tempo é afetar e ser afetado. O estado, estar, é mudança constante e ininterrupta, é um acontecer, um acontecimento. O estar se encontra numa zona movente, num escoamento que não se esgota. O “aqui-agora” é permanente.

Bergson propõe uma percepção de tempo enquanto vibração, transfigurador do espaço, ao invés de linear e cronológico (passado, presente, futuro) e uma percepção de espaço intensivo, ao invés de extensivo, empírico. Cox também fala sobre a relação com a memória, no trânsito entre passado e presente no contexto das artes zen:

“uma vez que aceitamos que a prática não reflete ou comunica simplesmente um valor estético, mas que estão num constante processo de reconstrução e representação, então passamos a nos ater a relação da criatividade com as tradições.” (tradução minha - COX, 2002, p.95).

Segundo o autor, cada corpo de cada praticante é um corpo criativo, contido, mas não definido pela tradição. Aceitando isso, é possível falar sobre uma história da prática sendo escrita no e pelo corpo (FOSTER apud COX, 2002, p.96).

A história que está escrita no corpo é aquela de uma tradição estética, um registro dos conceitos abstratos verbais investidos no poder de encantar e inscritos em certos textos e imagens. Um corpo que escreve reproduz a si mesmo, está sendo experienciado no aqui-e-agora, auto perceptivo e criativo (COX, 2002, p. 96).

Nesse sentido, penso que o processo de recriação de “Permitido Sair e Entrar” foi uma forma de experimentar a memória, não enquanto tradição, a que Cox se refere sobre

as artes zen, mas através de um modo de fazer artístico que se relaciona com essa noção de criação do passado no presente.

1.4. o processo e a cena. o que é levado a público.

Após os três primeiros meses de ensaio, na metade do processo, começaram a ser experimentadas combinações de materiais que tinham aparecido nos meses anteriores. Às vezes esses materiais continham algumas alterações, como na duração, no uso de espaço ou das pessoas em cena, mas eram as primeiras experimentações do que viria a ser a peça.

Essas combinações eram feitas não-sistematicamente, o que acabava construindo uma estrutura bastante mutável. Os experimentos eram feitos a partir de percepções às vezes bem subjetivas, como o que “cai bem”, ou que é “gostoso” de fazer, que fazia algum sentido fazer, mesmo que esse sentido não fosse algo explicável e justificável com argumentos lógicos.

Deixar a estrutura se configurar, constelar um espaço de acontecimento, se afastando de uma ideia de composição racional e simetricamente harmônica, e guiando-se pela intuição, foi a forma como observei a criação da peça “Permitido Sair e Entrar” da key zetta e cia . Em uma aula que assistia na graduação de filosofia da UNICAMP, o Professor Luís Orlandi nos atentou para como em Bergson o método para discutir os conceitos sobre os quais ele se debruçava ia nascendo, ia sendo elaborado, criado. Bergson, segundo Orlandi, não apresentava um método anterior escolhido para abordar às questões as quais ele se coloca.

De forma semelhante, observo como os procedimentos e as estratégias de criação nos processos da key zetta e cia variam e vão sendo descobertos conforme eles vão sendo desenvolvidos. Esse espaço para a intuição no trabalho do grupo interfere também na

maneira como me propus a escrever esta dissertação, entremeando análises, descrições e referências, num fluxo mais intuitivo do que lógico.

Durante o estágio que fiz com a companhia nesse processo de criação, muito pouco me era dito sobre como eu deveria fazer, me mover, dançar. Não se falava diretamente sobre o como, no sentido da forma, mas sim sobre o que era interessante (por exemplo, o risco) numa dança e o que não (o excesso de consciência e controle).

Recebi alguns retornos durante esse período sobre a minha movimentação e os meus experimentos. Neles estavam presentes orientações para que eu procurasse “compor” menos, e que me “soltasse” mais, sem entrar num estado “automático”, que eu “puxasse um pouco o meu próprio tapete”, não ficasse tão preocupada em controlar o que eu estava fazendo, ficar tão consciente, evitar um “padrão” que eu apresentava de buscar simetrias e equilíbrio no uso do espaço.

Esses pontos não eram levantados como um problema essencial ou algo negativo em si, mas sim por ficar claro que eram para mim um lugar cômodo, sem riscos, que eu estava habituada a fazer e que me afastava de um lugar de entrega, de presença, de criação. Essa postura de não me dizerem como eu deveria me movimentar (no sentido de não me darem uma forma específica para que eu seguisse) e nem de conduzirem meu movimento (no sentido de irem me dizendo passo a passo o que eu deveria fazer para alcançar um tipo de movimentação desejada), mas me trazendo de vez em quando algumas referências para que eu pudesse me guiar, me demandava uma postura muito mais ativa em relação à criação do meu próprio movimento.

Poucas vezes a relação se dava entre aprovação ou desaprovação sobre minhas propostas de movimento por parte dos diretores, e ainda que isso me deixasse seriamente perdida sobre o que e como fazer, também fez com que eu descobrisse caminhos próprios de me mexer.

Essa relação aborda a questão sobre saber o que falar e o que não falar, presente no papel de direção da key zetta e cia. É uma questão que aparece quando os observo

tanto nos processos criativos quanto nos cursos. Parece existir um pensamento sobre isso no modo de fazer do grupo ainda que ele não esteja explícito ou desenvolvido enquanto um princípio definido.

O caminho de orientar e dirigir um grupo ou um processo artístico passa diretamente pela questão da orientação verbal e, quando algo é dito fora do tempo ou em excesso, as complicações e os desgastes que isso traz para o grupo e para o trabalho ficam visíveis. Na key zetta e cia, percebo um trabalho de constante ajuste em relação a isso, no sentido de se perguntar e se rever o que está sendo dito, como está sendo dito e porque está sendo dito.

Nas artes orientais essa questão sobre a orientação verbal é uma questão central no caminho de aprendizagem e ensinamento. Isso pode ser observado nos textos dos autores referências desta pesquisa, sobre o ensino dessas práticas.

Cox, por exemplo, fala sobre como a intuição está presente no processo de aprendizagem das artes zen, em que muito pouco é dito. Normalmente se aponta o que está errado pela demonstração corporal da forma correta (Zarrili também comenta sobre isso quando fala sobre o *kathakali* e o *kalarippayathu* em que os professores dão as instruções corretas sem o uso de palavras, mas através da manipulação manual do corpo do estudante, apontando ou pressionando partes do corpo) (ZARRILLI, 1995, p. 141).

Nas artes zen, os conceitos estéticos raramente são explicados. Isso, segundo Cox, é intencional, pois sem a indicação direta e verbal o estudante deve confiar na capacidade do seu corpo intuitivamente compreender e performar. O objetivo é que pelo constante “testar o corpo” o performer irá performar naturalmente, “sem pensar”, um estado de *mushin* (não pensamento).

Cox explica que nesse contexto o aprendizado técnico transita entre um lugar de procedimentos normativos e um estado de pura criação. A prática contempla a inter-relação entre a fisicalidade do fazer, os estados de mente e a apreciação estética (COX, 2002, p. 93).

Ao contrário das técnicas e das artes orientais que possuem uma forma específica que serve de referencial externo para saber o que e como é correto ou não fazer, no trabalho da companhia a forma não poderia ser um parâmetro, pois as experimentações são improvisadas e guiadas pela sensação. Porém, da mesma maneira que para as tradições orientais uma ação meramente técnica e automática não pode ser tomada como uma ação artística, pois não contempla uma atitude estética, de expressão de estados de corpo-mente, e de conexão com o presente, no trabalho da key zetta e cia, o dançar e o fazer artístico demandam uma postura, uma atitude de criação perante a forma.

Questões sobre que impressão e que sensação se tinha tido após a experimentação de algumas combinações, dos diretores e dos outros integrantes, eram muito importantes para condução da construção da estrutura do que viria a ser o trabalho, por exemplo. Propor combinações de materiais, nesse processo, acontecia mais entre os diretores, mas também tinha certa abertura a propostas dos outros artistas e suas vontades de experimentar.

No processo de criação de “Permitido Sair e Entrar”, já próximo de se chegar ao que viria ser a peça, foi falado entre eles sobre uma percepção geral do trabalho que estava sendo construído, como um “trajeto no espaço”, um “fluxo”, de uma “qualidade de rascunho” nos movimentos. Na medida em que a peça foi sendo definida, novas orientações foram surgindo como “deixar o movimento te encontrar”, “do movimento vir de um lado e você vir de outro, e de ser preciso que o encontro dos dois fosse no meio”, de “não correr atrás do movimento, mas de deixar vir ao encontro”.

Tentar se “sabotar” às vezes era uma estratégia para não deixar o movimento acomodado ou automático, perceber o que o corpo faria “naturalmente” e fazer algo totalmente oposto, inesperado, se colocar problemas dos quais não se tinha ideia de como resolver. Perder o controle e deixar entrar numa movimentação automática era algo que não se queria, mas querer controlar e estar consciente de tudo exatamente sobre o que era melhor fazer, como fazer, porque fazer, também não era bom.

A orientação era de deixar uma margem de risco no que se fazia, de não saber exatamente o que iria acontecer. Esses tipos de orientações apareciam constantemente nas conversas durante a parte final do processo de criação e também durante as apresentações.

Percebo uma relação entre a consciência e a ausência de consciência no trabalho da key zetta e cia nesse equilíbrio que eles buscam quando falam para não controlar o acontecimento, mas também de não se ausentar do que está acontecendo e entrar num estado automático, como apontado algumas vezes. Nesse sentido, Yuasa fala sobre como o treinamento meditativo concentra a força da consciência num ideal de estágios aperfeiçoados do espírito humano, e integra a energia inconsciente, funcionando independentemente da consciência, dentro desses estados ideais. Quando isso toma lugar, a força da região do inconsciente é ativada e se torna viva e desperta para a consciência, levando o cultivador ou o praticante para dentro de um mundo de experiências escondidas da consciência cotidiana (YUASA, 1987, p. 21).

A experiência que relato sobre a key zetta e cia não trabalha com esse ideal de estágios aperfeiçoados como Yuasa apresenta quando descreve um tipo de meditação da tradição budista chinesa. Porém, percebo nas orientações do grupo, em relação ao controle e o descontrole no que se faz, como a experiência de uma sensação mais apurada do que a cotidiana parece estar relacionada a uma emergência do inconsciente no consciente, fazendo com que a consciência deixe de assumir o papel do controle, mas sem deixar de estar presente.

A relação com a criação do que será apresentado ao público também se dá nessa maneira intuitiva, sem tentar prever ou querer ter total controle e consciência do que a obra virá a ser. Compreender a peça como uma continuação das experimentações, e não como uma forma de resolvê-las, é também uma forma de se colocar sempre em processo.

Essa postura, tanto no período de maior afinamento da direção sobre as propostas, para a definição da peça, quanto durante as apresentações, denotam um modo de trabalho que se orienta por um constante exercício do olhar ativo e em criação.

E esse agir não significa protagonizar e se sobrepor ao processo, mas se deixar atravessar por ele, estar aberto e receptivo para acontecer junto com ele.

Sobre esse modo de agir, remeto ao que a professora de práticas corporais chinesas Maria Lucia Lee, professora aposentada do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, comenta sobre um trecho do capítulo 37 do *Dao De Jing* de Laozi: “o *Dao* é o constante não agir. Mas nada há que não seja feito”.¹⁵ Lucia diz:

O não agir diz respeito ao fazer que não sofre interferência do ego. Porque quando uma ação vem do egoísmo é sempre parcial, sem a noção da totalidade. Mas uma ação que nasce de um coração puro e vazio de intenções contém a totalidade.

Nas práticas corporais tradicionais chinesas, o *wu wei* (agir sem ação) acontece quando o movimento acontece por si mesmo. Não existe o desejo de ser valorizado pela qualidade do movimento. Não existe o apego. Toda a sabedoria dos antepassados é, então, transmitida a quem realiza uma prática nesse estado.

Isso pode acontecer tanto com as práticas corporais ou com artes refinadas como o tiro com arco ou a cerimônia do chá. Quando a gente entende a essência do *wu wei*, pode fazer qualquer trabalho corriqueiro do mesmo modo que realiza um ofício. Tudo depende desse estado interno do *wu wei*.¹⁶

A experiência do *wu wei* que Lucia descreve é algo que demanda um treinamento meditativo profundo, mas que pode ser praticado cotidianamente. A relação que faço com o trabalho da *key zetta* e *cia* se dá nessa forma de orientar o estado do artista quando se propõe um exercício criativo, ou quando está em cena, de não intenção.

O espaço para a intuição, para o não controle total, na maneira de criar do grupo não exclui escolhas e decisões dentro do processo criativo do grupo. Nos últimos meses do processo de criação de “Permitido Sair e Entrar”, os ensaios passaram a ser filmados mais regularmente, possibilitando que os diretores tivessem um olhar sobre o caminho que o trabalho ia tomando, ajudando a fazer escolhas e promover conversas entre o grupo sobre o que estava sendo construído.

¹⁵ <http://diariodepraticascorporais.wordpress.com/2012/10/15/agir-sem-acao/> (Acesso em 5.12.2013)

¹⁶ *Ibid.*

A estrutura da obra foi tomando uma forma mais consistente. A peça se definiu em sala de ensaio, seguindo uma lógica da sensação do que tinha sido vivido e experimentado durante aquele processo, com o que fazia sentido e parecia ter “liga” para acontecer naquele espaço, na duração do tempo daquela obra, e depois desaparecer.

Metáforas ou imagens também povoavam e descreviam a sensação do trabalho, permitindo reconhecer os caminhos que ele estava apontando. A peça “Permitido sair e entrar” foi sendo percebida como um “espaço grande”, “uma imagem de universo ou deserto”, como se o “espaço pulsasse bem grande e eles, bem pequenininho”, ou “juntos, soltos no espaço”, e por isso não podiam “pegar para si, recortar o espaço”.

Alguns artistas e amigos da companhia foram convidados para assistir os ensaios e compartilharem as suas impressões antes da estreia da peça. Hideki Matsuka, responsável pela criação do espaço cênico, Domingos Quintiliano, responsável pela criação da luz e Alexandre Barbosa, coordenador do grupo de estudos “solidão, corpo, gesto” (que ocorreu durante o processo de recriação de “Permitido e Sair e Entrar” e remontagem da peça “SÓS”) estiveram nos ensaios e seus pareceres faziam com que o grupo se questionasse, repensasse escolhas, ou encontrasse e insistisse na importância e necessidade do que já tinha sido experimentado para a criação da peça.

A luz e o espaço foram elaborados dentro do pensamento de gerar um ambiente, estabelecendo uma relação sutil com o movimento. Hideki ainda auxiliou nas escolhas em relação ao uso do espaço nas movimentações, do figurino, de certa forma olhando de fora, coordenando e participando da criação desse ambiente.

Ainda que Key e Zetta estivessem na posição de distanciamento para dirigirem o processo, a visão deles era diferente da de Hideki, pois estavam ao mesmo tempo dentro da cena. As distinções nos alcances e distanciamentos das funções de cada pessoa faziam com que os olhares se auxiliassem, se confrontassem e/ou se complementassem na criação e no cuidado com o todo.

As funções específicas das pessoas que trabalharam com o grupo, principalmente mais próximo ao momento das apresentações, ficavam às vezes não tão delimitadas. Nesse sentido, se permitia um envolvimento mais amplo com o trabalho, do que cumprir a função estritamente técnica, demandando uma certa disposição para estar junto, tanto na percepção sensível do que é o trabalho, quanto na participação da criação daquele ambiente, que como um todo se estruturou na peça.

Ainda que exista uma abertura dentro da companhia para que haja uma participação das pessoas envolvidas na apresentação e na criação de um trabalho, existe também uma valorização da experiência de cada um. Dessa forma, o olhar de Hideki, ainda que possa ser contestado e questionado, tem um reconhecimento e um peso diferente do dos outros integrantes.

Os diretores Key Sawao e Ricardo Iazzetta também assumem um espaço mais amplo dentro do funcionamento do grupo. Dentro dessa mesma lógica da valorização do tempo de experiência, existe um reconhecimento do que pode um corpo mais experiente ver, falar sobre as coisas, fazer, dançar.

Esse tipo de pensamento vai de certa forma na contracorrente dos contextos profissionais de dança que considera que quanto mais idade tem um dançarino, mais ele deve ir saindo de cena, pois seu corpo e suas possibilidades de movimento já não são tão interessantes ou virtuosas como as de um jovem¹⁷. Por essa razão muitos artistas da dança assumem funções de professores, diretores, coreógrafos e dramaturgos.

É evidente que assumir essas funções também pode ser uma escolha, e não uma falta de opção. O que aponto aqui é um tipo de pensamento bastante comum dentro do meio profissional da dança, em que muitos professores e coreógrafos deixaram de ser dançarinos por não encontrarem mais espaço para atuarem como tal ou por não

¹⁷ Kazuo Ohno é um excelente exemplo contrário a esse tipo de pensamento. O dançarino e um dos criadores do Butô dançou até a sua morte, aos 103 anos. Seus movimentos possuíam uma expressividade e uma simplicidade extremamente fortes e belas. Algo que só poderia ser dançado com a idade e a experiência que ele cultivou.

corresponderem a um padrão de performance corporal, devido, às vezes, a desgastes e lesões causados por técnicas praticadas nesse próprio meio.

Sobre essa relação com o tempo de experiência, Cox fala que nas artes marciais zen está presente um pensamento que diz que não se deve confundir conhecimento sobre o próprio corpo em função da idade. Um mestre, por exemplo, performa a técnica e a forma de maneira familiar, mas não há esforço visível ou movimento excessivo na ação do seu corpo.

O autor descreve que nas artes marciais há todo um sistema técnico dividido em grupos ou graus (*kyu/dan*), apropriado ao patamar de cada membro. A lógica por trás desse sistema de divisão em grupos não é baseada num aumento da complexidade técnica. Muitas das técnicas nos graus mais altos são na verdade um tanto simples.

Cox explica que as técnicas dos níveis mais baixos são escolhidas pela clareza com a qual elas revelam certos princípios fundamentais, que são relevantes mais tarde no sistema total da arte marcial. As técnicas aprendidas primeiro são, por isso, aquelas às quais os membros se mantêm continuamente retornando. (COX, 2002, p.84)

Assim, percebo nesse pensamento apresentado por Cox sobre as artes marciais zen, uma relação afirmativa com o tempo e com a experiência, e uma técnica, que vai se tornando cada vez mais elaborada e complexa na sua simplicidade. Percebo um movimento semelhante quando falo do reconhecimento e da valorização dos integrantes mais experientes na *key zetta e cia*. As funções que possuem maior peso e espaço nas decisões e escolhas no grupo, o que não exclui a participação dos outros integrantes, se dão dentro desse pensamento.

Novamente a propósito da descrição do processo de criação de “Permitido Sair e Entrar”, quando os ensaios passaram a ser realizados onde aconteceriam as apresentações, outras vontades apareceram, alterando alguns detalhes na estrutura, redefinindo o trabalho, dando continuidade ao processo de criação. As ideias de luz e

espaço cênico foram também experimentadas e definidas. A peça foi assim encontrando uma forma, apresentada ao público numa temporada de três semanas.

Durante as apresentações, eram trocadas impressões entre os dançarinos sobre como tinha sido aquele dia, o que era necessário se propor para estar “vivo” na peça, o que tinha acontecido de maneira interessante, e o que tinha perdido a qualidade. Essas sensações eram manifestadas dentro de parâmetros que levavam em consideração o envolvimento e a relação com o acontecimento daquilo que se estava se fazendo.

O contato com o público e o retorno dele também transformava a percepção do grupo, trazendo questões e contribuindo para a continuação da criação da obra. A estrutura era a mesma, mas os dias eram diferentes, e necessitavam de outras preparações e outras estratégias para se deixar acontecer pela peça.

Percebo um cuidado com esse momento de levar a público criação, de mantê-la sempre maleável e vívida, para não cristalizá-la e resolvê-la como um problema que tenha sempre a mesma resposta certa, uma maneira fixa de funcionar. Existe um trabalho de atenção permanente na manutenção das apresentações dentro do grupo, que às vezes se apresenta também como apenas um “deixar rolar” para que a peça se desenvolva da maneira que ela precisar.

Como referência sobre esse tipo de relação criativa e de processo com a forma e com a técnica, cito um trecho da tradução de Cecília Ohno do texto do fundador do *Seitai-
ho* Haruchika Noguchi:

Seiza é uma tentativa de negar todas as qualidades externas do corpo que refletem a intenção humana em excesso. Na tentativa de cancelar a atividade da vontade da mente, os antigos tinham descoberto este método de harmonizar o corpo interno, percebendo a sensação dos ossos e procurando a sensação de equilíbrio entre os joelhos dobrados, coluna, pelve, bacia, tornozelos e outras juntas. Adotando o kata, os japoneses antigos consideravam as qualidades dos ossos acima das qualidades da matéria. Fazendo isso eles buscavam anular a mente, chegando ao corpo que pertence à natureza (ao movimento natural) e não da vontade da pessoa, emergindo como é. (NOGUCHI apud OHNO, 2007, p. 108).

Esse movimento de não incentivar a “intenção humana em excesso”, de “negar essas qualidades externas do corpo”, encontra ressonâncias nessas propostas que observo no trabalho da key zetta e cia. No caso do *do-ho*, esses são objetivos claros e bastante importantes, pelo que apreendi da leitura.

Na key zetta e cia, alguns exercícios ou propostas de cena apontavam essa direção de não se exceder numa personalidade, mas de perceber como o movimento ou a dança podiam se manifestar através do corpo. Não se trata de uma anulação do indivíduo, que acaba provocando um olhar apático e um movimento sem vida. Mas é quase que um desejo ou uma busca de anulação do egoísmo, do “em-si-mesmamento”, da exaltação envaidecida de si. O que também não resulta em não olhar para si, para suas questões. Mas tentativas de cuidar da relação que se estabelece com a “intenção humana” para que ela não se exceda.

Essas tentativas nem sempre são bem sucedidas, mas existe um querer nesse sentido. Yuasa também entra nessa questão, quando fala sobre uma certa dissolução do sujeito em dois tipos de meditação presentes nas culturas orientais.

Meditação (*samadhi*) designa o estado da mente completamente transparente em que, como consequência do aprofundamento da meditação, nenhum pensamento divagante e questionador ocorre. Isso é comparável com os termos em japonês como não-mente (*mushin*) ou não-si (*muga*) em que a consciência de um “eu” desaparece completamente – se tornar sensível aos movimentos característicos da mente de e únicos para alguém (que são os hábitos ou padrões da mente/coração), e gradualmente transformando-os enquanto se vai ganhando controle sobre eles. (YUASA, 1987, p.13)

Sabe-se que as práticas meditativas, quando encaradas seriamente, exigem um envolvimento muito intenso a partir do qual nasce uma qualidade especial de sabedoria. Mas, em alguma medida, pode existir uma ponte entre a dança que descrevo aqui e o que Yuasa fala sobre meditação. Nas orientações da key zetta e cia existe uma certa despersonalização de si em relação ao movimento, um exercício de desapego da individualidade e também um exercício de atenção em relação ao acontecimento quando se dança, nas propostas de experimentos, apresentações.

Percebo uma recorrência nessa fala sobre estar conectado com o momento presente, com a percepção de si e do ambiente, trazendo, a meu ver, para o movimento e para a dança um certo aspecto meditativo, ainda que não haja uma proposta denominada de meditação dentro do trabalho de dança deles. À medida que se aprofunda esse exercício sobre o acontecimento, vai se transformando os padrões e os hábitos automáticos de movimento e de dança, e descobrindo uma certa originalidade em relação a si mesmo, o que ao mesmo tempo é uma expressão única de si.

A dança quando pensada enquanto meditação faz um movimento duplo de afirmação e desapego de si. Esse tipo de relação pode ser percebido desde as primeiras propostas de experimentações até durante o período de apresentações no processo de criação de “Permitido Sair e Entrar”.

1.5. SÓS - remontagem

A remontagem de “SÓS” aconteceu durante as apresentações de “Permitido Sair e Entrar”. “SÓS” tinha sido criada e apresentada há menos de um ano pela companhia e foi necessário um processo curto de rememorá-lo e experimentá-lo naquele outro espaço de apresentação, criando as alterações necessárias para que ele acontecesse ali. Como não acompanhei o processo de criação da peça “SÓS”, minhas anotações sobre essa peça se dão diante de outro ponto de vista, de observação da remontagem e também enquanto espectadora. As orientações em relação à percepção e às qualidades em “SÓS” falavam bastante sobre trazer “fiscalidade” e “concretude” para o movimento.

A peça foi remontada seguindo a coreografia criada anteriormente, mas houve um tempo necessário de experimentação da coreografia naquele novo espaço e tempo, depois de alguma distância da sua última temporada, para que o corpo chegasse novamente àquela qualidade.

Em “Permitido Sair e Entrar” o diálogo com o livro “O inventor da Solidão” de Paul Auster se dava numa relação com as imagens que a obra literária trazia, as sensações da leitura do livro e para onde elas levavam. A maneira como Auster escrevia era algo percebido e ressaltado, mas não tinha um foco tão grande na criação, como no caso de SÓS.

Samuel Beckett enquanto dramaturgo também traz uma problematização nas fronteiras entre literatura e dramaturgia teatral, entre obras para serem “lidas” e obras para serem “interpretadas”. A relação com o universo de Beckett, para além da questão da temática, se dava com bastante enfoque na escrita, na materialidade das palavras, com a forma de escrever do autor.

Nos anexos desta pesquisa encontra-se o trabalho final desenvolvido para a disciplina “Teatralidades textuais não-dramáticas entre performatividade e representação” ministrada pelo professor Stephan Baumgärtel durante o curso de Mestrado em Artes da Cena. Esse trabalho descreve trechos do projeto de criação de SÓS e o relaciona com a questão da performatividade.

Esse texto não será apresentado aqui, pois se encontra dentro de um campo teórico específico daquela disciplina. De toda forma, a leitura desse trabalho ao final da dissertação colabora com a elaboração do pensamento sobre o modo de fazer da companhia.

1.6. grupo de estudos “solidão, corpo, gesto”

Escrevendo sobre o processo de criação de “Permitido Sair e Entrar” tenho a sensação que talvez o projeto fosse sobre solidão, isto é, que esse era o tema, o recorte, a questão movente do processo criativo, e o livro “O inventor da solidão” fosse um recorte sobre esse assunto, como obra escolhida para um diálogo mais direto. Mas depois pensei diferente. Teria sido a partir da relação com o livro que veio à tona a questão da solidão, e dela também permear, assim como o universo do livro, a criação de “Permitido Sair e Entrar”.

Durante o processo de criação, quase um mês após o seu início, foram feitas uma série de encontros organizados por Alexandre Barbosa, escritor, editor, tradutor e amigo de Key e Zetta. Denominado de grupo de estudos “solidão, corpo, gesto”, trazia a proposta de tatear uma tipologia da solidão, como parte do mesmo projeto.

Apesar de esse ter sido o ponto de partida, o estudo sobre a solidão foi se diluindo, abrindo espaço para questões sobre formas diferentes de conduzir processos criativos artísticos, experimentos e discussões sobre a noção de corpo, tipos de relação do artista com o que produz, entre outras. Foram discutidos, além das obras literárias presentes nas peças da companhia, outros autores e outras referências dentro de diversas temáticas.

Os encontros eram abertos para artistas ou quem se interessasse pela proposta de estudo. A participação nos encontros de um grupo de pessoas afins se fazia interessante na medida em que cada um expunha seu ponto de vista sobre os assuntos discutidos, trazendo suas experiências artísticas e vivências como referências. Era um espaço de troca, de ideias, de depoimentos e impressões pessoais e dos próprios trabalhos, muitos em processo.

Alexandre trazia as questões para os encontros e algumas referências para lermos, vermos e conversarmos sobre, como uma maneira de dar início a discussão. Algumas das referências trazidas nesses encontros foram, além dos próprios Paul Auster e Samuel Beckett, Emily Dickinson e o poema “There is a solitude of space”, os livros “Os cadernos de Malte Laurids Brigge” de Rainer Maria Rilke, “O que é o contemporâneo?” de Giorgio Agambem, “Invocação ao meu corpo” de Vergílio Ferreira, entre outros. Alguns trechos desses autores estão citados abaixo para que se possa compreender esse universo de referências:

There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of death, but these
Society shall be
Compared with that profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself
Finite infinity

Emily Dickinson, 1695.

“Mas se, ó Mestre, um casto de orelhas virgem se deitasse com os teus sons: morreria de ventura ou conceberia infinito, e o seu cérebro fecundado rebentaria de puro parto.”

Rainer Maria Rilke in “O cadernos de Malte Laurids Brigge”, 1910.

“Assim de mim à intimidade das coisas, ao seu intrínseco mistério vai apenas a distância que nos permite reconhecemo-nos – não o fluído em que mutuamente nos dissolvamos.”

Vergílio Ferreira in “Invocação ao meu corpo”, 1968.

“Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

Giorgio Agamben in “O que é contemporâneo? e outros ensaios”, 2008

Essas referências foram construindo conversas e troca de impressões sobre o que é solidão e as diferentes relações com esse tema. Aconteceram diversos diálogos a partir da dimensão do corpo, da vida social, política, do fazer artístico, envolvendo noções de indivíduo, de privacidade, de liberdade, abarcando o humano e o que se faz do entendimento sobre solidão.

Porém, o mais interessante para mim desses encontros era a não-resolução do problema que se tinha levantado sobre a tipologia da solidão e a que outros artistas e ideias esses encontros levavam e a expansão da noção de solidão que ia sendo construída. Além das discussões, as investigações ou experimentações de movimento que também eram propostas no grupo de estudos, não tinham exatamente um passo a passo que conduzia a uma conclusão consensual.

As conversas com Alexandre não eram didáticas no sentido de querer expor e explicar uma ideia para definir um conceito. Eram experimentações e encontros que aconteciam diante do que se tinha naquele momento, através da leitura de algum trecho de livro ou durante a visita de algum artista convidado.

Algumas vezes as reuniões ficavam um pouco perdidas ou soltas de uma continuidade e tínhamos alguma dificuldade em relação ao tempo para a leitura das

referências. Mas, muitas vezes, a intensidade do que acontecia, pelas trocas, pelas conversas e pelas experimentações geravam uma importância no encontro, de construir ideias e descobrir coisas sobre si e o trabalho dos outros.

Durante a existência do grupo de estudos “solidão, corpo e gesto”, foram feitos quatro encontros com convidados: a artista plástica Célia Euvaldo, a escritora Natércia Pontes, o filósofo Leandro Cardim e o músico Willy Corrêa de Oliveira. As conversas iam em direção sobre o fazer de cada um e o que os interessava naquele momento nas próprias pesquisas.

Dessa forma, as pontes e as reflexões conjuntas eram construídas, sem ter exatamente um assunto específico a ser tratado. Cada encontro foi bem único nesse sentido e trouxeram experiências distintas compartilhadas pelo grupo.

Na visita ao ateliê de Célia Euvaldo, o seu modo de fazer foi um dos principais assuntos na conversa promovida a partir da sua fala sobre o próprio trabalho. Seus quadros eram produzidos pelo ato de varrer pintando, ou pintar varrendo.

Os instrumentos que ela utilizava, como as vassouras (normais e feitas sob medida), a predominância das cores preto e branco, a simplicidade, o ato de fazer sem saber o que virá a ser, a decisão sobre o momento de parar e decidir que o quadro está pronto, as medidas e os limites do corpo, a ação impressa no quadro como registro de movimento, foram percepções trazidas tanto por ela quanto por outras pessoas do grupo, na medida em que visitávamos e descobríamos seu espaço de trabalho e suas obras.

Na conversa, foi falado sobre a concretude dos quadros, da intenção de mostrar a pintura, o ato de fazer/pintar que segundo ela “já consome”, de não dar pra colocar nada além disso, em termos de significado. Houve uma discussão também em torno do seu trabalho enquanto referência à noção de movimento mais do que de gesto, já que gesto pressupunha sujeito, e o movimento existia por si só.

As características das obras de Célia Euvaldo, entre o artesanal e a produção em série, a predominância do preto e branco como síntese, simplicidade, de ser isso o que há

para se ver, e a ocorrência de se pensar sobre a obra depois de fazê-la, e não durante, trouxeram questões passíveis de serem levadas a qualquer outro campo da arte, inclusive em relação ao trabalho da key zetta e cia. A conversa também apontou para a questão com a relação com o público, da importância de saber se esquivar das conexões que o público faz, para não deixar de seguir sua intuição e seu pensamento.

No encontro com a escritora Natércia Pontes, falou-se sobre a maneira como se escreve e sobre o que se escreve, e de como acontecem essas escolhas e as relações entre a escrita e os processos de vida do escritor. Foram expostas diferentes relações dos escritores com a vida cotidiana, como a em que se olha para a vida numa busca obsessiva de assunto, para ter o que escrever, ou como quando escrever acontece em consonância, junto, parte do que o autor vive, e não numa relação de extração de matéria para o seu trabalho.

Leandro Cardim, professor de filosofia da Universidade Federal do Paraná, trouxe questões sobre a noção de corpo, em diálogo com outros filósofos. O seu modo de falar sobre a própria pesquisa ia deixando exposta a maneira como ele desenvolvia seu raciocínio, os caminhos que seu pensamento fazia. A questão de Guimarães Rosa “Se procuro, estou achando. Se acho, ainda estou procurando?” que o professor e pesquisador trouxe, ressoou no grupo provocando um movimento presente no processo de criação seguinte “projeto propulsão/ o que faz viver – sem título”.

No encontro com Willy Corrêa de Oliveira, eu não estava presente, mas produziram-se retornos sobre a intensidade e também os debates trazidos para o grupo de estudos, principalmente em relação aos parâmetros sobre a produção cultural, suas diferentes relações de mercado e acesso de acordo com as classes sociais.

Sobre a ressonância do grupo de estudos no processo de recriação de “Permitido Sair e Entrar” e de remontagem de “SÓS”, pode-se dizer que essa experiência provocou aproximações e confrontos, de questões e de modos de fazer, em relação ao trabalho da companhia e dos outros participantes do grupo de estudos. Os encontros do grupo de estudo “solidão, corpo, gesto” foram um espaço onde a relação com outros campos de

conhecimento artísticos e não artísticos pôde se dar por atravessamentos ruidosos de pontos comuns, não comuns, incomuns.

É interessante notar a diversidade das pessoas que passaram e participaram do grupo, de formações e campos de atuação diferentes. Essa característica do grupo de interesse por conversar, pensar e criar junto outras linguagens artísticas e não artísticas, também ficou visível na proposta e na condução do grupo de estudos “solidão, corpo, gesto”.

Capítulo 2

Processo de criação de “projeto propulsão/o que faz viver – sem título”

Após as apresentações de “Permitido Sair e Entrar” e “SÓS”, *a key zetta e cia* deu início a um novo projeto de criação, que gerou a peça “projeto propulsão/o que faz viver – sem título”. O processo teve início em junho de 2011 e estreou em março de 2012, contemplado pela 10ª edição de Fomento a Dança da cidade de São Paulo.

Durante esse período, acompanhei e observei os ensaios que aconteciam de duas a três vezes por semana, fazendo registros para a pesquisa. Nas apresentações, trabalhei como assistente de produção junto a Key Sawao.

Nesse projeto também aconteceram 10 apresentações de “micropeças”, como parte do processo de criação e forma de compartilhar os momentos onde os integrantes “estavam”. Essas apresentações foram feitas em São Paulo, nos CEUs, na Associação Cultural Paidéia, na sede da companhia de dança Sansacroma no Capão Redondo, entre outros lugares, em certa medida afastados do centro da cidade.

Também foram feitas entrevistas com amigos e pessoas próximas, que eram convidadas individualmente a participar de um dia de ensaio com eles, durante o período criativo. As perguntas eram em torno do tema do projeto, mas o encontro era livre para tomar o rumo que quisesse.

A ideia do “projeto propulsão /o que faz viver” se deu ao longo da recriação de “Permitido sair e entrar” e remontagem de “SÓS”, durante discussões sobre as questões que atravessavam aquele momento. Nesse período, foram surgindo temas ou ideias como “propulsão”, “o que te propulsiona a viver”, “o que faz viver” – “comunicação”, “eu sou o outro”, “um ponto em comum”, “o que há de comum em todos”.

Na criação do “projeto propulsão/o que faz viver – sem título”, foi proposta uma maneira diferente de se trabalhar da anterior. Não era mais uma vontade continuar a

triangular com a literatura, por exemplo. E a responsabilidade de ter uma ideia e ir aproximando a ela as pessoas envolvidas no projeto durante o processo de criação, não seria mais dos diretores, mas também dos próprios integrantes.

A proposta era de que a ideia do projeto, e não só da peça, fosse surgindo aos poucos e ao mesmo tempo entre todos. Isso diluía ligeiramente a função da direção de elaborar e propor os experimentos de criação durante o processo.

A relação entre direção e grupo ficou de certa forma menos vertical, em comparação ao processo de “Permitido Sair e Entrar”, no sentido da participação maior de todos nas propostas de experimentos para a criação do trabalho. O ir descobrindo juntos “sobre o que” e “como” nesse processo, desde a escrita desse projeto, foi algo que promoveu um envolvimento mais próximo entre os integrantes.

Ainda assim, os diretores permaneceram durante o processo com a função de programar os encontros e o que aconteceria em cada ensaio, mas em diálogo direto com os outros. Suas decisões continuaram a ter peso maior nas formas como seria estruturada a peça na sua forma final.

A relação de direção é algo que existe no grupo, ainda que ela se transforme de acordo com cada projeto. A meu ver ela faz com que a companhia se mantenha em trabalho, pensando formas de produzir suas obras, em colaboração com outros artistas.

O “Projeto propulsão/ o que faz viver – sem título” não tinha inspiração direta e nem pesquisa sobre nenhuma obra artística ou artista específico. Através do movimento foi se descobrindo o que e como falar sobre esse tema meio moinho que eles se lançaram: “propulsão – o que faz viver”.

Também o tema dessa criação partiu de um lugar menos definido do que, por exemplo, na recriação de “Permitido Sair e Entrar” que dialogava com o livro de Paul Auster “O inventor da solidão”. O tema “propulsão - o que faz viver” era como um gerador que não tinha muitos limites enquanto temática, pois fazia com que os experimentos

fossem sugeridos para o momento mesmo em que eles se encontravam, sem mediação direta da obra de algum outro artista.

Essa escolha de criação fez uma dobra e um atravessamento dos artistas sobre eles mesmos. A questão os atinge no lugar de onde eles mesmos a lançaram.

2.1. um (1) mês de corpo.

No primeiro mês de ensaios do projeto “propulsão/o que faz viver- sem - título”, o foco era trabalhar o corpo. Novamente, a chegada ao espaço e o aquecimento dispunha de um tempo determinado em que se era livre para fazer o que estava sentindo necessidade naquele dia, a fim de ficar pronto para o ensaio. Os exercícios feitos coletivamente, advindos de treinamentos de *Chi Kung* ou das práticas de *Seitai-ho*, estavam de novo presentes.

Nos ensaios iniciais do processo, foram propostos “exercícios de qualidade”, que consistiam em se movimentar a partir de coisas bastante “físicas”, partes ou movimentos do corpo (articulações, bacia, mãos). Esses exercícios se davam não no sentido de buscar uma consciência corporal ou aprofundamento do estudo das estruturas do corpo, mas como um mote mais objetivo para as experimentações.

Orientações como “pensar em definição”, “não ficar preso na cabeça, consciente de tudo, razão, mas com alguma lucidez, para também não ser um furacão que passou e nem saber o que fez” ressoavam como maneiras de não se passar pela experiência sem senti-la, sem sofrê-la e também para permitir revisitar o que se fez. Falava-se nesses experimentos sobre a necessidade de “não se exaurir, não se esbaforir, mas de intensificar e perseverar”.

Percebo essas propostas como um modo de fazer da companhia que novamente gera exercícios de equilíbrio entre descontrole e controle, inconsciência e ciência, que

ajustam essa dinâmica entre o “se exaurir” e o “intensificar”. São formas de praticar dança que exige um trabalho sutil e paradoxal de percepção e de movimentação.

Faziam parte desses exercícios se propor desafios individuais como, por exemplo, num experimento do processo de se “fazer qualquer coisa menos o que sempre se faz”. Então, se “eu sempre danço de olhos fechados”, ou se “eu sempre danço com a música”, ou se “eu sempre dou uns ataques”, ou se “eu sempre formalizo o movimento”, era proposto tentar fazer “qualquer coisa menos isso”, como forma de experimentar sensações novas, sair de um “automático”.

Percebo essas propostas como tentativas de visitar outros lugares, outras possibilidades de se movimentar. Existe um ambiente muito pessoal nesse sentido, no trabalho da key zetta e cia, em que se valorizam descobertas tomando a si mesmo e sua história como parâmetro: o que é inaugural, original e inédito para si. Esse tipo de orientação exercita o reconhecimento de onde se está, dos padrões em como resolver propostas, e provoca uma certa possibilidade de mudança, de originalidade individual, mais no sentido da sensação, do que da forma.

Dentro dessa mesma lógica, no processo de criação de “projeto propulsão/ o que faz viver – sem título” houve também um período de experimentações, ainda no início, a partir de enunciados como “o que o meu corpo sabe fazer?”, “o que o meu corpo pode fazer?”, “o que o meu corpo não sabe fazer?”, “o que o meu corpo não sabia que pode fazer?”. Esses enunciados foram trabalhados de variadas formas, revisitados como experimentações, às vezes coletivas, às vezes individuais.

As experimentações eram como propostas de criação a serem resolvidas pela movimentação do próprio corpo, trazendo problematizações e experiências da noção de corpo num lugar diferente de uma resolução teórica ou racional. Percebo uma maneira de trabalho da companhia que discute e investiga questões e conceitos pela experimentação corporal do movimento, produzindo de certa forma uma “teoria prática”, como nesse exemplo sobre o corpo. São formas de produzir conhecimento, através do pensamento, do movimento e dos afetos, e não apenas na elaboração verbal.

Cox fala sobre essa comunicação e produção de conhecimento através do corpo quando descreve que nas artes zen a sensibilidade estética é construída pela percepção da fisicalidade da experiência corporal e pela valorização dessa experiência, no saber distinguir qualidades (de força, de beleza, de precisão, entre outras). O processo de aprender com o corpo observando e imitando os praticantes mais experientes, segundo o autor, nunca para e, uma vez que se adquire a gramática básica do movimento, o embaraço desaparece e os praticantes podem então falar com os outros através da forma dos seus movimentos (COX, 2002, p.85).

Nesse sentido, percebo que no processo de criação do “projeto propulsão/o que faz viver - sem título”, a ideia de trabalhar o corpo, experimentá-lo nas suas possibilidades e impossibilidades, fez com que esse fosse encontrado como um lugar comum a todos, um mote para as propostas de criação, um lugar de comunicação. O corpo, despojado e atento a si, sua história, seus hábitos, suas potências, num questionamento que transitou entre o individual e o geral, trouxe um olhar pessoal sobre cada um dos artistas e ao mesmo tempo foi experimentado enquanto estrutura humana, física e objetiva.

Essas experiências aconteceram durante o processo de criação, assim como no anterior, sem a preocupação em como fazê-las virar uma cena, ou na obrigação de ter que ser algo aproveitável para a criação. A relação não utilitarista com as experiências vivenciadas e esse lugar de experimentação, que se repetem durante os dois processos de criação da key zetta e cia observados e participados nesta pesquisa, constitui um modo de fazer arte dentro da companhia.

Essa abertura para se descobrir o que se faz enquanto faz não se materializa necessariamente numa investigação aleatória ou numa exploração desgastante de possibilidades infinitas. Esse modo de fazer arte também não pretende instrumentalizar nem o corpo e nem a experiência criativa, enquanto proprietários de técnicas eficientes a serem demonstradas em composições ideais.

Pelo contrário, a técnica é um fazer que se dá na relação com a criação. Em “A questão da técnica”, Martin Heidegger traz a tona uma visão de técnica enquanto *alethéia*

(desvelar) e elabora uma noção desse conceito retomando a raiz da palavra *techné*. Etimologicamente *techné* designa algo poético, pertencente ao produzir e ao conhecer, que promove um desabrigar, um criar condições para que algo possa emergir.

Ela desabriga o que não se produz sozinho e ainda não está à frente e que, por isso, pode aparecer e ser notado, ora dessa, ora daquela maneira. (...). O decisivo na *techné*, desse modo, não consiste em empregar meios, mas no mencionado desabrigar; enquanto tal, mas não enquanto aprontar, a *techné* é um levar a frente (HEIDDEGGER, 2002, p. 13).

Essa compreensão de técnica apresentada por Heidegger aponta um diálogo com o fazer artístico da key zetta e cia, que também pode ser notado nas práticas corporais “orientais” trazidas como referência nessa pesquisa e no trabalho da companhia. Ambas as experiências, do fazer artístico e das práticas corporais orientais, proporcionam um treinamento ou um modo de trabalhar o corpo conectado com a atenção e a sensação no que se está fazendo, para além do treinamento estritamente físico e da relação mecânica com a eficiência técnica.

Esse tipo de fazer, como descreve Heidegger, vai revelando algo que não pode ser antecipado, que só se descobre enquanto é feito. A técnica então tem esse sentido de criar algo paulatinamente, enquanto é praticada, e acontece nesse movimento de deixar emergir.

Essa relação permite à companhia, por exemplo, propor experimentos criativos e lidar com a movimentação do corpo sem se restringir a um treinamento específico como provedor da forma ou dos códigos que irão ser estabelecidos e compostos na criação. No início do processo de “projeto propulsão/ o que faz viver – sem título”, foi proposta a experiência de repetir movimentos ou experimentos já feitos, a partir do fechamento de “células” (pequenas sequências de movimentos) para poder fazê-las novamente, às vezes inteiras, às vezes apenas um trecho.

Essa proposta abriu espaços de conversas dentro do grupo sobre a questão da repetição. Ao experimentar repetir uma movimentação percebia-se que na segunda vez que se fazia a mesma coisa “perdia-se o frescor”, “mudava o tônus”, “mudava o tempo de

duração em relação à primeira vez”. Também era notada uma espécie de “ligação”, no sentido de continuar uma mesma experimentação, ao invés de conseguir realizar duas experimentações.

Em meio a essas percepções foram feitos questionamentos sobre como superar esse modo de repetir o que já foi feito, que apenas “vai continuando uma coisa na outra”, ao invés de dar chance para o “acontecimento”, de dar tempo para “acontecer” (como fazer uma coisa “acontecer duas vezes”?). Assim foram sendo pensadas possibilidades de como descobrir formas de se trabalhar a antecipação e a perda do tempo presente, através do exercício da repetição.

Existe novamente um trabalho em relação ao desapego do que aconteceu no tempo passado, para não deixar que ele atropela o que quer acontecer no tempo presente. São tentativas que se apresentam no trabalho do grupo de criar uma relação constante de atualização das experiências: tanto de algo recém-vivido (como no exercício desse processo de criação, por exemplo, de repetir o que acabou de ser feito), quanto de algo há muito tempo vivido, (nas perguntas que remetem a memórias ou lembranças de experiências passadas, que aparecem nessa e na criação de “Permitido Sair e Entrar”).

Esse exercício proposto durante um ensaio do “projeto propulsão/o que faz viver - sem título” suscitou um olhar sobre a repetição e a insistência numa forma definida, como práticas que também possibilitam relações abertas ao acontecimento. Nos estudos dos autores que relatam sobre o aprendizado de técnicas marciais, artísticas ou terapêuticas, por exemplo, fica evidente a relação com a repetição da forma como a viabilização do estado de criação, no contexto de algumas práticas corporais orientais.

Cox descreve como, no aprendizado da técnica da arte marcial Shorinji Kempo, o iniciante vai imitando e adaptando a técnica a seu corpo através da repetição da forma. Depois de um longo período, o praticante consegue transformar os movimentos em expressões estéticas. Nesse último estágio, ele cria novos critérios para a performance e até mesmo constrói novos valores estéticos para apreciação (COX, 2002, p.94).

O autor descreve que esse estágio na cerimônia do chá chama-se *Jaku* – conceito budista que se refere a um estado de pura criação. Na arte marcial Shorinji Kempo o estágio final é um estado que transcende o que é normalmente possível – chama-se *Ri* – conceito budista que refere-se à liberação, uma rara e notável habilidade de expressar os mesmos valores estéticos numa nova forma, um estilo próprio do performer.

Percebo que a repetição também tem um lugar específico no fazer artístico da key zetta e cia. O que se repete no trabalho deles, a meu ver, é mais a forma de fazer e não a forma do movimento, como nas práticas orientais.

A questão, portanto, se encontra mais na relação (de vontade de encontro ou de vontade de controle) que se estabelece com o acontecimento, do que com o tipo de procedimento (repetição de formas ou improvisação) de trabalhar com o acontecimento.

2.2. as entrevistas.

Depois do mês “foco” no corpo, começaram as entrevistas com amigos, artistas e não artistas. Os formatos das entrevistas se deram de maneiras diversas, de acordo, inclusive, com quem era cada convidado.

A maioria foi feita individualmente e gravada. Mas pude presenciar uma entrevista que aconteceu durante um ensaio deles. Nessa, percebi que ocorreu uma ambientação do convidado no processo de criação, um momento de diálogo, de troca e de reflexão conjunta sobre o tema gerador do processo, e a participação direta do convidado, numa proposta de experimentação. A troca com pessoas e referências “fora” do processo de criação, aconteceu no processo anteriormente descrito e nesse também, em formatos diferentes.

Essas arejadas através de olhares, participações e referências que conversam com os processos de criação da companhia, estão presentes desde que conheço o trabalho deles e me parecem um pouco essenciais nas suas maneiras de criar e trabalhar com arte.

A constante de trocas com algo (no sentido de obras artísticas) ou alguém (outros artistas, de dentro ou de fora do projeto, ou pessoas do convívio cotidiano) que tenha certo distanciamento e, ao mesmo tempo, certa afinidade, durante os processos de criação, se mostra como um modo de fazer arte dessa companhia.

Assim, o processo acaba ficando mais suscetível às transformações não programadas e cria uma estrutura atravessada também por outros olhares e outras ideias, respirando o trabalho. As entrevistas levaram a novas propostas de experimentação dentro do processo criativo de “projeto propulsão/o que faz viver – sem título” e reverberam até a criação do que seria apresentado ao público.

Frases ou imagens suscitadas nessas conversas (como por exemplo, numa entrevista em que perguntaram para o convidado: “o que o seu corpo é capaz de fazer?” e ele respondeu “Uns quatro mil itens”), às vezes eram retomadas para ilustrar o que ou como se estava fazendo ou pensando algum movimento ou cena.

2.3. experimentos

A diversidade das propostas e dos exercícios durante o processo seguia uma linha específica, ainda que abrangente. “Propulsão - o que faz viver” era o tema original do projeto, mas esse era discutido e abordado tangencialmente nos exercícios propostos, emergindo e submergindo, no processo de criação.

As improvisações coletivas também ocorreram diversas vezes de maneiras totalmente diferentes, com propostas mais fechadas ou abertas. Um exercício, por exemplo, consistia em apenas abaixar, ficando de cócoras e levantar, muitas vezes consecutivas, não necessariamente ao mesmo tempo, mas durante um período longo de duração. Quando se quisesse ou sentisse necessidade, podia-se romper esse fluxo e se manifestar como quisesse. Acabado esse impulso, voltava-se para o abaixar e levantar.

Nesses exercícios existiam orientações específicas sobre a relação com o outro, de estar conectado com todos, mas sempre preservando o seu contorno. Sobre a relação com o espaço, o enunciado se dirigia à qualidade de não se destacar, nem se recortar do espaço, quando se colocasse em cena.

Essas orientações me levam a pensar sobre uma problematização prática da noção de sujeito, no sentido de que ao mesmo tempo em que se está em relação com o todo, se diferencia do todo, não se recorta. Pode-se ser simultaneamente singular e diverso.

Essa relação entre si e o outro e entre si e o espaço que aponto no trabalho da key zetta e cia, me leva a pensar o que Rupert Cox descreve sobre como os termos “*ki*” (energia-psico-física) e “*kokoro*” (coração- espírito-mente) expressam uma rara e profunda conexão entre si e o mundo, e entre o caráter mental e físico de um indivíduo, nas artes zen. A experiência de um praticante (tanto a do experiente como a do não-experiente) é inseparável da relação com os outros praticantes – por isso não se pode falar em “minha” experiência ou “minha” relação, pois elas estão sempre conectadas com os outros e com o ambiente, são interdependentes (COX, 2002, p.81).

Nessa mesma linha de pensamento, Zarrilli fala como os atores de Nô e de *kalarippayathu* trabalham em seu treinamento e no estudo técnico, dentro de uma compreensão em que o performer e o que é performado se tornam um só. Há uma dissolução da personalidade, do recorte do eu, que ao contrário, segundo ele, parece tão forte na cultura ocidental, construída em cima da busca da definição do eu, do julgamento e da construção do indivíduo (ZARRILLI, 1995, P.146).

No trabalho da key zetta e cia, essa proposta de não individualização não propõe um engajamento tão profundo na postura perante a vida de quem pratica a dança, quanto à exigida nas artes orientais citadas acima. De toda forma, há uma semelhança nessa direção de trabalhar um não se destacar, não se recortar, não deixar o ego se sobrepor ao que está sendo feito, a quem está assistindo e ao ambiente como um todo.

Ainda assim, a subjetividade e as questões sobre si não deixam de ser um assunto que interessa ao grupo. No processo de criação de “projeto propulsão/o que faz viver – sem título” os interlocutores eram eles mesmos, de alguma forma também os entrevistados, e as suas próprias referências (diferentemente dos outros processos em que houvera interlocuções diretas com outras obras artísticas).

Esse processo tinha uma atenção bem específica com a subjetividade, mas que era trabalhada no sentido de dilatá-la a ponto de não mais identificar de quem ou sobre quem era aquilo que estava se fazendo. Reconheço nesse trabalho um direcionamento na maneira de elaborar a criação, como quando se fala de um assunto muito profundamente pessoal, para conseguir falar sobre algo mais abrangente, como quando se consegue ir mesmo ao encontro de uma sensação de único, específico, e ela passa a ter a potência de ser referente a muitas outras coisas, para além do indivíduo – algo que nem é apenas a respeito de uma pessoa, e nem é universal, mas que consegue comunicar sem demandar um conhecimento muito específico e prévio ou pertencer a um mesmo contexto.

De toda forma, esse exercício de se questionar e trazer referências subjetivas durante o processo de criação da peça não impedia de acontecerem propostas como leituras de trechos de livro ou assistir a vídeos como parte ou dia de ensaio, numa troca de ideias que tivesse afinidade com o que estava sendo criado ali. Num dia de ensaio, por exemplo, foi trazido como referência o vídeo da série TED talks “Stroke of insight”, em que a neurocientista Jill Bolte Taylor descreve o acidente cerebral vascular que sofreu no hemisfério esquerdo do cérebro.

Nesse depoimento/palestra, a cientista descreve como esse evento possibilitou uma experiência transformadora de compreensão do mundo, a partir do controle pelo lado direito do cérebro, onde tudo é integrado, sem separação entre sujeito e mundo, onde tudo é o agora, desprendido do que foi vivido e das possibilidades futuras, sem classificação ou julgamento. As referências trazidas e os experimentos propostos tinham alguma associação com o tema “propulsão – o que faz viver” e iam alimentando esse universo que foi sendo criado nesse processo.

Esses outros olhares e relatos de experiência eram recebidos de maneira abertas para gerar novas proposições para o grupo. Há uma liberdade na relação com os temas das criações na key zetta e cia.

Essa relação se apresenta como uma maneira de lidar com os assuntos eleitos para cada processo não enquanto conteúdo das formas a serem criadas, nos movimentos das coreografias, mas enquanto forças geradoras que vão ampliando horizontes.

2.4. Micropeças

As micropeças foram exercícios públicos para se experimentar e arriscar vontades e necessidades surgidas durante o processo de criação que gerou a peça “projeto propulsão/o que faz viver – sem título”. Elas consistiam em pequenas experimentações, de duração curta.

Suas apresentações eram como uma forma não só de compartilhar o processo, mas também de passar por uma experiência de criação. As micropeças eram feitas a partir de combinações de materiais já levantados, como tentativas de estruturá-los, ou de novas propostas de experimentações, ainda não feitas, mas que acontecia com um público, sem deixar de ser parte do processo de criação.

A primeira apresentação das micropeças foi no CEU Aricanduva e boa parte do público era formada por alunos do Programa Vocacional¹⁸, além de pessoas da região,

¹⁸ O Programa Vocacional é composto pelos Projetos Artes Visuais, Música, Teatro, Dança, Vocacional Apresenta e Aldeias, e acolhe pessoas a partir de 14 anos, com a finalidade de promover a ação e a reflexão sobre a prática artística, a cidadania e a ocupação dos espaços públicos da cidade de São Paulo. Com uma equipe de coordenadores e artistas-orientadores contratados anualmente, atua preferencialmente em equipamentos da Secretaria Municipal de Cultura e da Secretaria Municipal de Educação. O Programa não visa o desenvolvimento técnico e a detecção de talentos, mas pretende a emancipação por meio do trabalho artístico-pedagógico, o que se dá não como um atributo individual, mas como o conhecimento adquirido através de uma prática coletiva.

(<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/formacao/vocacional/>)

também frequentadoras daquele espaço. Foram apresentados um vídeo, primeiramente, projetado num telão com o público sentado nas cadeiras da plateia, e em seguida uma dança, com o público convidado a assistir de cima do palco, no mesmo nível dos bailarinos.

O vídeo, de três minutos de duração, consistia em uma compilação de quatro pequenos filmes gravados em sala de ensaio, com cada um dançando a proposição: “o movimento mais simples em 10, 20 e 30 segundos”. Depois da dança, houve uma conversa, que se iniciou com o grupo fazendo perguntas para o público como: “o que você espera quando vai assistir uma peça de dança contemporânea?”, entre outras.

Nesse dia, durante a conversa, a companhia foi convidada a assistir um trabalho em processo dos alunos do Projeto Vocacional de Teatro. A interação entre o público e os artistas da key zetta e cia, nas apresentações das micropeças que eu assisti, geraram uma conversa sensível em relação a percepções de dança, movimento e dramaturgia, mesmo que esses termos não fossem necessariamente utilizados.

Esse movimento de propor questões ao público e de buscar uma relação bem próxima a ele, até em termos de espaço, no mesmo nível do palco, foi algo interessante de se observar. Essa proposta trouxe uma maneira de se relacionar com quem assiste não em relação a que significados devem ou não ser compreendidos, mas de compartilhar a ação de criar e pensar junto sobre o fazer artístico.

A abstração presente nas cenas que eram criadas nas experimentações das micropeças produzia ou uma possibilidade de envolvimento por parte do público, pois por serem imagens abertas, sem significações exatas, permitia a quem as assistia criar junto com o que estava acontecendo. Porém, essa mesma característica também causava um distanciamento ou uma sensação de incapacidade de entender o que era a peça ou o que estava sendo dito.

Essas são questões que acredito fazer parte das experiências nas artes contemporâneas. O contexto no qual essas artes são criadas e produzidas e as temáticas e as questões que elas abordam às vezes são muito internas e específicas, de pouco alcance fora da comunidade artística e acadêmica.

Porém, o acesso à arte contemporânea ainda está na sua maior parte restrita a ambientes centrais, distantes das periferias do país e da cidade, e a discussão sobre a mesma exige um nível de capital cultural ainda muito mal distribuído. Existe um déficit de espaço e investimento, tanto no âmbito educacional quanto na relação cultural, que colabora para esse não-contato e dificuldade na apreciação de obras artísticas contemporâneas.

2.5. trajetória solo.

Na continuação do processo, houve um momento em que os ensaios passaram a ocorrer individualmente. Nesse período cada um tinha um dia e um horário reservado no espaço para trabalhar uma proposta de solo como proposta de encenação, dentro do mesmo tema “propulsão – o que faz viver”.

Os criadores dos quatro solos podiam convidar outras pessoas para participar do seu trabalho, mas caberia a cada um propor e pensar o que seria a sua pequena criação. As propostas podiam ser uma síntese das experiências anteriores, revisitar esses materiais, ou algo completamente outro, sem conexão direta com o que tinha acontecido até então.

Isso incluía o que quer que o tema “propulsão – o que faz viver” inspirasse a criar naquele agora. Todas as possibilidades eram admissíveis dentro dessa proposta, desde que tivessem “risco” e que “permitissem se expor”.

O tempo do solo era livre, poderia ter a duração que precisasse. A criação dos solos individuais também era prevista, assim como as micropeças, no projeto de criação

do trabalho. Os solos foram mostrados entre eles e também foram experimentados algumas vezes enquanto micropeças.

Percebe-se para essa etapa da criação, a necessidade de um momento de certo isolamento compartilhado entre os artistas do grupo. Essa proposição acabou propiciando uma outra experiência de responsabilidade e autonomia em relação ao processo criativo, como uma experiência individual criativa dentro de uma criação coletiva.

O processo de criação de “projeto propulsão/o que faz viver- sem título” passou por diferentes fases (o momento foco no corpo, as improvisações coletivas, os experimentos a partir de enunciados, as entrevistas, as micropeças, e um momento de trabalho individual). Essas fases eram quase como pequenas criações de trabalhos dentro do próprio trabalho.

Essa maneira de conduzir o processo permitiu mudanças de “paisagens”, de modos de trabalhar o mesmo tema. Isso de certa forma permite desestabilizar o que poderia ser uma composição linear e progressiva de uma peça de dança.

Existe uma programação e um planejamento das etapas da criação na key zetta e cia, que, ainda que encadeadas, se lançam também enquanto propostas de certa forma independentes, autônomas. O que “liga” essas etapas é a própria duração da experiência de quem passa por elas, e não um raciocínio didático e lógico de composição.

2.6. a peça “projeto propulsão/o que faz viver - sem título”

“Projeto propulsão/o que faz viver – sem título” foi apresentado na Galeria Olido e no espaço Viga em São Paulo, nos meses de março e abril de 2012. Nos últimos meses do processo, a musicista e dançarina Paula Pi voltou a frequentar os ensaios (ela já tinha participado de alguns no início do processo). A artista passou então a fazer parte do trabalho, tocando violino ao vivo nas apresentações, numa relação de criação conjunta com os outros artistas para o acontecimento da peça.

Os ensaios do final do processo de criação de “projeto propulsão/o que faz viver - sem título” foram criando uma estrutura em que as movimentações tinham uma relação de habitar e conversar com a energia/ar gerados no espaço. Os enunciados que foram sendo criados e experimentados ao longo da criação (como “o que meu corpo pode fazer?”), geraram enunciados, individuais e coletivos, a partir dos quais vivenciava-se aquele processo. A combinação desses materiais com outros (as entrevistas, micropeças, solos) foi experimentada de diferentes formas até que se chegasse à estrutura final da peça.

Durante esse período foram pensadas algumas questões, sobre a dificuldade de se fazer um trabalho simples, de “deixar o que já é, o que já está”, em oposição ao “pretender ser outra coisa que não é”. Essas formulações pareciam ser maneiras de alcançar o que fazia mover o trabalho, da mesma forma que “alcançar o que move o trabalho” era também parte do tema gerador “propulsão – o que faz viver”.

Uma cena específica da peça criada propunha uma relação com o movimento de encontrar o intervalo entre o mover e o não mover, mantendo o fluxo, mesmo sem aparentemente estar se mexendo. Essa proposta, presente em cursos da companhia, era também como um exercício de perceber quando o movimento inicia e quando cessa.

Isso era experimentado através de um dançar, suspender, parar, dançar, suspender, parar, dançar, algumas repetidas vezes. Essa qualidade presente na cena de “projeto propulsão/o que faz viver – sem título” tinha como referência um conceito presente no *Do-ho*, educação corporal que compõe as técnicas do *Seitai-ho*, explicado no texto de Cecília Ohno:

Kikko entre o imóvel e o móvel: para extrair o máximo de força, o do-ho fixa um ponto imóvel no corpo. Esse efeito produz um centro firme para os movimentos. Isso não produz um corpo duro e sim um movimento complexo e variado. Do-ho pede uma fluência deste ponto, isto é, o ponto fixo pode mudar conforme o exercício vai sendo realizado. Esta fluência é resultado do princípio de concentração e expansão do ki, o qual pode ser combinado com outro princípio: kyo (vazio), chu (médio) e jitsu (cheio). Do-ho surge do ki e o ki surge e se desenvolve através do do-ho. (NOGUCHI apud OHNO, 2007, p. 101).

Essa proposta de relação com o movimento também encontra alguma semelhança com a forma que a peça “projeto propulsão/o que faz viver – sem título” foi sendo compreendida pelo grupo, na medida em que se exercitou o encontro com esse ponto firme, imóvel. Nesse sentido, a sensação que tive como espectadora de “Projeto Propulsão/o que faz viver - sem título” foi de que essa peça não permitia se apoiar em formas ou movimentações muito definidas ou coreografadas.

Como a peça não fazia também referência direta a nenhum artista ou obra, como nos trabalhos anteriores, a sua apreciação me causou um estranhamento e uma suspensão, próprio para mim das obras abstratas, que geram impactos e impressões mais no nível da sensação do que do pensamento.

Quilici também aborda a questão do fluxo, mas em relação à forma, quando fala sobre sua experiência ao assistir o espetáculo “Quimera – O anjo vai voando...” de Takao Kusuno (Key e Zetta atuavam-dançavam nesse espetáculo e Hideki era responsável pela coordenação de arte):

Muitos já pensaram que o impacto de um espetáculo não vem apenas do que se vê em cena. O que se apresenta aos olhos é um precipitado do tramado e vivido em todo o processo, não incluindo apenas o trabalho artístico formal, mas o jogo arriscado com o desconhecido.

Às vezes, a forma é usada injustamente, para abafar esse jogo. Daí que tantas produções visualmente fascinantes, passada a mágica inicial, deixem no ar certa frustração. Mas a imagem cênica que irradia e nos atravessa, aquela que nos alça a uma espécie de sonho verdadeiro, nasce dessa abertura para o fluxo que sempre “vai voando”, e que invariavelmente nos escapa.¹⁹

Percebo que essa relação bastante direta com o fluxo de movimentação demanda uma responsabilidade dos artistas de estarem presentes e intensos nos seus movimentos sem ter muito ao que recorrer enquanto estrutura. Esse direcionamento soa para mim como uma tentativa de prosseguir com a questão do acontecimento, exposto ao que isso pode trazer ou provocar.

¹⁹ <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57429> (Acesso em 5.12.2013)

Capítulo 3 – modos de fazer

Existe um modo de fazer construído por Key Sawao e Ricardo Iazzetta ao longo desse período de existência da companhia, em conjunto com os artistas que colaboram e colaboraram com os trabalhos e projetos realizados. Nesse último capítulo, faço uma análise um pouco mais ampla em relação ao trabalho da Key Zetta e Cia, pensando em relação também a outras formas possíveis de trabalho artístico.

Pretendo aqui elaborar melhor as recorrências no modo de fazer do grupo apresentando-as como rascunhos de linhas de trabalho que apreendo nesse período de convívio com eles. Para tanto, volto primeiramente o olhar para as relações e os modos de fazer entre os integrantes e as escolhas referentes aos procedimentos, exercícios e processos criativos.

3.1. modos de criação – relações de processo – relações de grupo

Existe uma relação com os processos de criação dentro da companhia que não se orienta por uma necessidade de finalidade, no sentido de ter que se saber aonde se quer chegar, tanto nos exercícios quanto nas propostas criativas. Do que eu consigo alcançar nas minhas observações e participações no trabalho da companhia, a “finalidade” dos exercícios e das propostas é quase uma “não finalidade”, pois não traça uma meta objetiva, no sentido de que não define um modelo ou uma forma fixa a que se pretende chegar.

A “não finalidade” das etapas é de colocar em movimento o processo de criação, aberto ao que ele traz durante o percurso desse caminho. Assim como a movimentação, que não finca um padrão, mas ao mesmo tempo possui alguma coisa que permanece, que permite reconhecê-la como característica da Key Zetta e Cia, variam as estratégias de criação e os procedimentos. Existem tentativas no sentido de não cristalizar nem o movimento e nem os modos de fazer.

As formas de relação com a experiência do acontecimento também vão se transformando, mas a direção se mantém sempre ao seu encontro. Dessa forma, não é possível descrever uma fórmula ou um método de criação que poderia ter sido extraído nesse período de observação.

No trabalho da companhia também não observo a prática permanente de uma técnica específica de dança (como a técnica do balé clássico, por exemplo), nem de um campo reconhecido e formatado de estudos sobre princípios do movimento e do corpo (como os sistemas de Rudolph Laban, ou as técnicas que pertencem ao campo da educação somática, como o Body Mind Centering, Aleksander, Barttenieff, entre outras). A presença das práticas corporais orientais, como o Tai Chi, ou Sei Tai Ho, ou Yoga, aparece com mais ou menos frequência nos processos de criação e nos cursos e workshops. São maneiras de entrar em contato com o corpo e com o espaço, que não restringem ou definem a forma do movimento presente nas danças da companhia.

Essa ausência de um parâmetro externo de uma forma ou de um modo de fazer correto promove uma constante criação e invenção de formas e estados dentro do trabalho da key zetta e cia. Ao mesmo tempo, noto que cada um deles tem uma forma específica de dançar, que varia, mas não muito, como se as formas fossem quase que pessoais.

Dá quase para se falar sobre um tipo de movimento da Key, por exemplo, porque é possível ver uma qualidade na sua movimentação que se repete nas peças. É como se a ausência de uma referência externa de forma, abrisse espaço para que as singularidades viessem à superfície.

Contudo, não deixo de notar que existe ligação entre a qualidade dos movimentos e do estado presente nas práticas corporais orientais (que fazem parte do trabalho da key zetta e cia) e as qualidades e estados presentes na movimentação da dança que eles experimentam e apresentam. O que problematizo aqui é questão de ter ou não uma forma específica como referência externa de como se movimentar.

A relação que se estabelece com essa presença ou ausência de forma pode se dar de maneiras semelhantes ou completamente diferentes. Zarrili, por exemplo, fala que o processo de repetição e imitação de uma forma exterior é um processo de desconstrução:

Depois de compreender os limites e passar por um caminho de repetição de formas é que o estudante pode alcançar níveis mais complexos de relação e experiência com as artes marciais ou performativas (tradução minha - ZARRILLI, 1995, p.134).

O autor cita a yoga como exemplo desse processo, explicando que depois de se conformar às restrições comportamentais, o praticante da yoga clássica começa seu caminho formal primeiro dominando posições (asanas) e respirações (pranayama). Somente quando esses se tornaram habituais nos processos no corpo é que o praticante está pronto para iniciar estágios mais altos de meditação. (ZARRILLI, 1995, p.133)

Zarrilli explica que nesse estágio as formas, que gradativamente foram codificadas no corpo do estudante, estão simplesmente lá como parte do seu conhecimento corporal performativo e permanente, pronto e a mãos para ser usado de maneira “sem pensar”. (tradução minha - Zarrili, 1995, p. 133).

Ainda que na key zetta e cia alguns movimentos dos dançarinos esbarrem ou resvalam nas formas dos movimentos das práticas corporais orientais, nas coreografias ou experimentações dos processos criativos, essas técnicas não têm a função de instrumentalizar ou alfabetizar o corpo. Essa relação com o treinamento pode se dar de modos diferentes no trabalho com dança.

Em alguns grupos profissionais pode-se observar, por exemplo, aulas fixas de técnicas, tidas como básicas, dentro do funcionamento das atividades da companhia. Nesse tipo de funcionamento existe um método padrão de trabalho, que se mantém independente do processo de criação.

Em relação ao trabalho da key zetta e cia, não percebo algo como essa rotina ou método. A forma de funcionamento normalmente está bastante conectada ao processo de criação.

Percebo nesse sentido, por exemplo, como o grupo lida com os espaços “vazios”. São momentos em que se reconhece a vontade e necessidade de se fazer “nada” (em termos de exercícios práticos ou propostas de criação em sala de ensaio), o que resulta em caminhadas em silêncio pelo parque, ou uma ida até a padaria para tomar café da manhã juntos, ou numa pausa de três dias nos ensaios para se pensar sobre o que se está fazendo naquele processo. Esses intervalos parecem alimentar e manter o processo de criação acontecendo “vivo”.

A percepção que tenho do trabalho deles é que ele acontece num ritmo não constante. Existe um momento de chegada, de se entender onde se está, que vai caminhando para experimentações cada vez mais “concentradas”, permeadas por espaços vazios e diluídos, desenrolando num acontecimento final: “parece que vem, e concentra, e vai”. Isso não necessariamente ocorre em todos os processos, dessa forma ou nessa sequência, mas existe um movimento que pulsa, que não tem um modo padrão fixo ou básico de funcionamento.

A forma não uniforme de funcionar da companhia, através da escuta das vontades e do trabalho de lidar com elas como espaço criativo, não acontece de maneira simples, fácil e sem desgastes. É necessário um trabalho de atenção e de cuidado durante os processos e nas relações entre o grupo para que não se perca o fio da criação e para que as coisas (as propostas, os materiais experimentados, as ideias) não fiquem demasiado soltas, a ponto de se dispersarem e perderem a força.

Algumas vezes percebo que o grupo esbarra nesse tipo de conflito e que demanda um esforço para retomar o impulso, o fluxo que faz o processo prosseguir. No entanto, mesmo correndo tal risco, percebo que há uma tentativa de preservar a compreensão de que é necessário passar e vivenciar os momentos críticos para que o trabalho continue.

3.2. modos de organização das funções – relação de direção

A direção dentro da key zetta e cia normalmente assume a função de elaborar e propor os projetos de criação e conduzir os seus processos. Algumas vezes outros artistas colaboradores participam também dessas ações, compartilhadas e abertas para discussão sobre o modo de fazer e o pensamento de dança e de arte que orienta o trabalho.

As decisões e as escolhas são de responsabilidade dos diretores, mas também podem estar suscetíveis e em diálogo com impressões e sugestões dos outros integrantes. Parecem existir no grupo momentos de mais ou menos diluição das responsabilidades sobre essas tarefas da direção, sem que essa função deixe de existir (isso pode ser percebido nas diferenças que aponto nas descrições do processo de “Permitido Sair e Entrar” e “projeto propulsão/o que faz viver – sem título”).

O modo de trabalho da key zetta e cia dialoga e interfere no modo de fazer dos artistas que integram o grupo. Da mesma forma, há uma abertura para que esses artistas contribuam na construção do modo de fazer da companhia, inclusive na relação com a direção.

A relação entre eles é de autonomia e de afinação com o processo, o que não impede que algumas decisões sejam mais verticais vindas da direção. De toda forma, as tarefas de criar e propor experimentações, para si próprio ou para os outros, e fazer com que o processo continue se movendo, são possíveis a todos, e não só aos diretores.

Essa postura diferencia-se de alguns modos de trabalho possíveis, na relação entre a direção e os outros artistas. O diretor pode, por exemplo, estabelecer uma separação da função da criação e trabalhar com a ideia de interpretação, em que a coreografia é criada pelo diretor/coreógrafo e interpretada e dançada pelo bailarino/intérprete.

Também pode se estabelecer uma relação de se extrair ou levantar ideias e materiais coreográficos dos bailarinos para que o diretor/coreógrafo possa compor a peça. Novamente afirmo: a possibilidade de se promover uma experiência libertadora,

criativa, geradora está mais nas relações que se estabelece com o modo de fazer, do que num formato específico de modo de trabalho.

Porém, a função da direção pode demandar uma postura mais ou menos autônoma em relação aos outros integrantes do grupo. A possibilidade de escolha desde como chegar, como se aquecer para um dia de ensaio, até a responsabilidade de propor experimentos e exercícios para si e para os outros durante o processo de criação, engaja um certo senso de responsabilidade e de autonomia em relação à própria postura e sobre a criação do trabalho.

Cecilia Ohno, ao falar das técnicas que constituem o *Seitai-ho*, passa por algumas conceituações de corpo, no sentido da sensibilização e da autonomia, que relaciono com a maneira de trabalho da key zetta e cia. A autora fala que nessa prática existe o objetivo de sensibilizar os corpos para que eles sejam capazes por si mesmos de resgatar a própria força.

Essa possibilidade dos praticantes de ordenar seus próprios corpos é entendida como um princípio ativo necessário para qualquer atividade e para viver plenamente o processo de crescimento natural do corpo.

O *Seitai-ho* é composto por um conjunto de técnicas que contempla essa relação. Uma delas é o *katsugen undo* em que se trabalha “a capacidade que o corpo tem de auto-equilibrar-se através dos movimentos espontâneos”. Busca-se através dessa técnica a “origem do movimento” da atividade de cada corpo (OHNO, 2007, p.9).

No *yuki-ho* propõe-se “sentir e estimular o ki no corpo”, capaz de afiná-lo, trazendo “prazer, alegria e força de vida”. Segundo o fundador Haruchika Noguchi, essas técnicas são “capacidades inerentes ao homem”, que ativam a força vital do corpo para que se restabeleça naturalmente seu equilíbrio (OHNO, 2007, p.9).

Noto que o desenvolvimento de uma sensibilidade mais profunda, aberta a percepções mais sutis, e o objetivo de tornar o corpo autônomo, capaz de se auto equilibrar, auto curar, produzir e criar, são recorrentes nas práticas corporais orientais.

Algumas práticas estão mais dentro de manifestações artísticas, outras em manifestações de luta, outras em rituais e outras especificamente terapêuticas.

Nesse sentido, retomo o pensamento sobre o trabalho da key zetta e cia, em relação a como os diretores propõem o trabalho corporal dentro do grupo. Existe um espaço e uma demanda de sensibilizar o corpo, através ou não de técnicas ou treinamentos definidos.

Também está presente nas propostas de exercícios ou de experimentações de ideias um olhar sensível para como se está sentindo o entorno, o próprio corpo, o clima, o momento do processo de criação. Vejo isso em propostas, por exemplo, como “vamos experimentar por dois minutos entrar dentro do próprio corpo” ou “vamos sair lá fora e tomar sol e observar o jardim”.

A sensibilidade, nos processos e aulas da companhia, não é algo trabalhado enquanto objetivos, como no *Seitai-ho* ou no Tai Chi ou na Yoga. Porém, a ação de sensibilizar o corpo e os sentidos também ocorre, só que de uma maneira menos direta, como um dos elementos que constituem seu modo de fazer artístico.

Tornar o corpo autônomo também é algo distante de um objetivo direto do trabalho do grupo. Entretanto, pensando dentro do contexto da prática da dança, não trabalhar com formas pré-estabelecidas, mas buscar a criação de um movimento que esteja conectado e que necessite das potências que aquele corpo se propõe a experimentar, talvez seja uma forma de tornar o corpo autônomo através da arte da dança.

3.3. a ideia e o acontecimento

Nos processos que participei e observei da key zetta e cia percebo um trabalho no sentido de gerar espaços para os acontecimentos. As ideias também estão presentes, mas existe um exercício de desapego em relação a elas.

Elas surgem, são discutidas, experimentadas, caso se queira experimentá-las, e o processo continua, sem estabelecer uma imagem como um ideal fixo a ser atingido. Os exercícios vão ao encontro de maneiras de manter-se aberto ao presente, ao que está acontecendo naquele instante, e não no que se pressupõe que deva acontecer.

Encontrar modos de trabalhar as ideias sem descolá-las da sensação do fazer, sem trabalhá-las isoladamente no pensamento, se faz necessário quando a prática artística se desenvolve de uma maneira em que o fazer é a própria matéria/assunto da criação, e o processo dá boas-vindas para o que os acontecimentos e os acasos possam trazer de inesperado. Porém, é possível também mover-se em direção à ideia enquanto uma projeção de um conteúdo que se quer abordar, separando-a da sensação do fazer, colocando a técnica e a criação de uma obra dentro de uma lógica do pensamento, sob a qual a prática fica subordinada.

Num processo criativo pode-se ir em direção da definição de uma imagem que se quer construir, de uma mensagem que se quer passar, ou de um efeito que se quer causar, estabelecidos a priori, ao invés de serem descobertos durante o processo. Nesse caso, os procedimentos de criação e os treinamentos técnicos serão ferramentas utilizadas para alcançar essa ideia.

O acontecimento então, enquanto percepção e experimentação do fluxo de mudanças constantes, fica submetido ao desenvolvimento dessa imagem pré-definida, tornando-se necessário às vezes negá-lo, contornando-o ou ignorando-o, para que a imagem seja sustentada. Quando a matéria sobre a qual se trabalha é uma forma ou uma imagem, elabora-se uma ideia de obra artística no plano mental, que as condições reais devem convergir para que ela se concretize.

O fazer fica restrito ao que se projetou e comprometido a concretizar essa imagem. O que se descobre enquanto se faz pode ser descartado ou aproveitado, sob o critério da ideia imaginada.

No trabalho da key zetta e cia as imagens são produzidas e trazidas pelos integrantes do grupo, mas como mais um dos elementos que podem estar presentes numa proposta de experimentação. Existe pouco espaço para permanecer elaborando muito complexamente uma imagem sem colocá-la em prática. E ao experimentá-la, o que parece interessar ao grupo é o que acontece nesse experimento, que não se finca no compromisso de representar fidedignamente o que se imaginou.

3.4. a criação e o treinamento.

Há modos de trabalho que separam os momentos de criação e os momentos de treinamento técnico. O aprendizado e a prática de técnicas corporais têm como objetivo instrumentalizar o corpo, para que no processo criativo esses recursos possam ser utilizados.

Nesses casos, o momento do processo criativo é quando se trabalha a criatividade e a imaginação, em exercícios de improvisação ou de composição, com o objetivo de criar uma peça, sobre um tema pré-estabelecido ou que surge durante esses exercícios criativos.

Nos espaços de trabalho da key zetta e cia, percebo a prática artística enquanto ação de criar. Essa ação se faz presente desde os exercícios técnicos até as propostas de experimentação, seja nas aulas ou nos processos criativos.

Não existe a proposta de isolar o exercício da criação, como um momento separado. Percebo que dentro do modo de fazer do grupo é necessário estar constantemente se lançando ao fazer criativo.

Nas práticas corporais orientais também existe um trabalho em relação ao estado e atenção para além de um trabalho mecânico em relação à técnica e a forma. Cecilia Ohno fala do kata, termo japonês, enquanto noção de forma que abarca um estado criativo. Yuasa fala como trabalhar o corpo dentro das práticas orientais nunca tem

apenas o objetivo de aumentar a capacidade motora dos músculos, mas de elevar o espírito-mente e engrandecer a personalidade.

Zarrilli fala sobre a diferença entre um imitar impotente e o processo de libertar o indivíduo daquela mesma forma que está aprendendo, para que o praticante alcance um estado de quietude e permanência. Cox fala sobre como a técnica está relacionada à fisicalidade e à funcionalidade nas artes zen, mas que não pode ser executada mecanicamente, pois deve conter uma expressão estética. Escolher a key zetta e cia e esses autores como referências para a esta pesquisa relata minha afinação com esse tipo de compreensão de técnica e modo de trabalho artístico.

Durante minha formação em dança passei por experiências de treinamentos que também entendiam a sensação como parte importante do aprendizado técnico. Porém, essa formação técnica proveniente de estudos que primam pela consciência corporal, organizou e delimitou a experiência do corpo diferentemente das práticas advindas da cultura oriental, aqui mencionadas. Por vezes, essa sensibilização se tornava tão delimitada, classificada e organizada que impedia o acontecimento de um processo verdadeiro, que desse tempo para a experiência de cada um ocorrer no ritmo e da forma necessária em relação a sua sensação.

Embora a experiência com as práticas orientais com as quais tive contato estejam conectadas com propostas corporais que desautomatizem a vida, não tenho como propósito aqui defendê-las como única via de se acessar uma experiência libertadora. As relações sempre podem potencializar uma infinidade de qualidades de experiências (engrandecedoras, emburrecedoras, transmutadoras etc.), por isso não pretendo com esta pesquisa apresentar uma técnica ou um conhecimento específico como propiciadores de uma vivência radicalizadora e libertadora, sem considerar que relação se cria com essa técnica e com esse conhecimento.

A disciplina nas técnicas orientais pode também se desviar para práticas opressoras e de subjugação, de poder e de controle repressor sobre si (corpo/mente) e

sobre o outro. Contudo, existe uma atenção nessas práticas sobre a intensidade da disciplina e da qualidade técnica.

Nas artes zen, segundo Cox, a técnica está relacionada à funcionalidade e à fisicalidade: é possível performar a técnica mecanicamente, mas isso não é suficiente nas artes zen. O autor descreve que é necessário manter uma atitude estética na prática dessas artes.

A diferença entre um ato meramente técnico de uma expressão estética é que essa última eleva a performance para fora do mundano e para dentro do domínio do encanto, segundo Cox. O autor também se refere ao Kata, que em japonês se refere à forma, explicando que forma nesse contexto não é apenas uma ação técnica mecânica. Ela é funcional, mas é também estética (COX, 2002, p. 78).

Zariilli fala sobre a natureza psico-física das técnicas asiáticas, em que abaixo da superfície do controle externo está um processo psico-físico interior sutil que transforma um principiante em mestre. O autor afirma que em essência, a maestria sobre a forma corporal, quando combinada com a habilidade de fixar e focar ambas contemplação e mente, liberta o artista performativo ou marcial da “consciência sobre”, preparando-o para um estado de concentração (tradução minha - ZARRILLI, 1995, p.134).

Zarrilli descreve que a repetição diária de exercícios físicos e/ou de técnicas de performance codifica as técnicas no corpo. Pela prática diária todos os obstáculos físicos e mentais no caminho da prática correta são eliminados. O objetivo de tal sistema virtuoso é alcançar um estado de realização (*siddhi*) no qual quem faz e o que é feito se tornam um. O controle e transcendência de si vêm através de tais práticas (ZARRILLI, 1995, p.131).

Cecilia Ohno fala que o *Seitai-ho* é uma educação sensível do corpo, deixando que a sabedoria do corpo diga o que precisa ser feito e não simplesmente uma aquisição de técnicas. Ele demanda uma modificação existencial que se desdobra no campo artístico, transformando totalmente a visão e a postura em relação ao corpo, ao movimento e à arte (OHNO, 2007, p. 11).

Yuasa fala sobre como no oriente treinar o corpo significa treinar a mente simultaneamente. Não se isola o treinamento do corpo do treinamento da mente-espírito nem se dissocia o pensamento das emoções.

O autor explica que o conceito de *shugyo*, termo japonês traduzido como cultivo de si, atravessa diversas práticas, desde religiosas, quanto marciais, como artísticas. Em todas as práticas, o treinamento do corpo eleva o pensamento para um nível mais alto do que o estado ordinário e trabalha os padrões emocionais (os hábitos da mente/coração) e as complexas características de si, tendo em vista de mais adiante transformar a mente (YUASA, 1987, p.8).

3.5. a relação entre o fazer profissional e o fazer cotidiano

O modo de fazer nos processos de criação da key zetta e cia proporcionam uma experiência de trabalho artístico em que a relação com a vida cotidiana é uma questão presente. É evidente que todo trabalho de qualquer espécie ressoa na vida cotidiana e vice-versa.

Porém, pode-se querer um certo isolamento entre vida profissional e vida pessoal, que muitas vezes ou despreza e quer controlar os acontecimentos do cotidiano para que eles não “atrapalhem” o desempenho profissional, ou que considera os acontecimentos do trabalho sem conexão e nem alcance direto fora daquele contexto, que ficam delimitados ali, e passam a ser percebidos, por vezes, mais como causadores de cansaços e de stress. É possível ainda, que simplesmente não se veja a conexão entre os dois lugares e nada mais.

Essa inter-relação de transformação entre cotidiano e trabalho, no sentido de expandir as formas de olhar e o estar no mundo de maneira sensível, crítica, desautomatizada, não é exclusiva da prática artística. Pelo contrário, às vezes o próprio trabalho com arte pode ser mais burocrático e emburrecedor do que qualquer outro.

O que eu noto no trabalho e no fazer artístico dentro da key zetta e cia é uma mudança na relação com essas ressonâncias entre o âmbito profissional e cotidiano e uma certa atenção aos estados e às durações dessas experiências, sem muito foco e precisão no limite entre os espaços socialmente delimitados para o fazer profissional e o fazer da vida cotidiana. É evidente que quando se muda a relação com um fazer, a forma desse fazer também deve provavelmente mudar. Contudo, as possibilidades de formas de fazer profissional sensível ao que acontece fora do contexto de trabalho são infinitas.

A proposta de relação aberta entre cotidiano e trabalho artístico presente na key zetta e cia permeia os processos e foram citados ao longo da pesquisa. Porém, não é colocado como um objetivo maior ou mais importante para o grupo. Essa característica é aqui apontada por se traduzir como mais uma forma de problematização das fronteiras entre arte e vida presentes no trabalho da companhia.

3.6. relação entre público e artista

O modo de fazer arte dentro da key zetta e cia cria uma relação com o público e uma maneira de construir a dramaturgia dos trabalhos. O fazer parece estar ligado a criar condições para o acontecimento - entre eles e os movimentos, entre eles e a peça, e entre eles, os movimentos, a peça, o público e as ressonâncias para fora desse espaço e tempo.

Cox fala sobre a relação entre o performer e o convidado na cerimônia do chá. Ambos são performers, anfitrião e convidado, mesmo que possuam funções diferentes. O autor diz que na cerimônia do chá, convidado e anfitrião devem ambos estar comprometidos com a tarefa de apreciar o chá. Para isso cita Soshitsu Sem: “Quando estão em harmonia, se fundem em uma única entidade que transcende seus respectivos papéis” (apud COX, 2002, p. 81).

Como os aspectos funcionais não estão separados dos aspectos técnicos e estéticos, no caso da cerimônia do chá, a relação não é exatamente de público e artista. O convidado não apenas assiste, mas participa ativamente do acontecimento.

Yuasa fala que nas artes orientais o papel de quem assiste, é secundário, ao contrário da ideia da catarse a ser experimentada pelo público e que move a criação do artista, historicamente desenvolvida no ocidente desde a Grécia antiga. Nas culturas orientais, segundo o autor, a grande transformação e iluminação deve acontecer em quem pratica, em quem performa, desconsiderando a posição do observador.

No caso do teatro nô, por exemplo, existe sim um público, mas ele pode apenas testemunhar o “desabrochar” do ator. Segundo Zeami (apud YUASA, 1987, p.27) “flor é mente, e as suas sementes são as técnicas performativas (corpo)”.

Para Zeami a flor que irá desabrochar através do treinamento corporal é a mente Nô (o estado ideal é chamado de flor: não-mente ou vazio). Isto se traduz na “liberdade em dançar sem consciência da sua performance”, um “estado de unidade corpo-mente onde o movimento da mente e do corpo se tornam indistinguíveis” e “um estado de esquecimento-de-si em que a consciência de si como sujeito do movimento corporal desaparece e torna o próprio movimento em dança” (YUASA, 1987, p.27).

Observando o trabalho da key zetta e cia, e outros artistas da cena contemporânea de dança e de arte, percebo uma inclinação para um tipo de relação entre público e artista que se aproxima das citações acima. Isso se dá principalmente na configuração de trabalhos que demandam uma postura mais ativa do espectador na criação do acontecimento.

Essa relação com o público tem algumas consonâncias com a que a key zetta e cia estabelece, sem que eles necessariamente tenham um discurso ou uma teoria sobre isso. Percebo que, para o grupo, o contato entre público e artista se estabelece por consequência do comprometimento deles com a própria arte.

É como se quanto mais o artista se propuser a ser verdadeiro e conectado com o que está fazendo em cena, mais isso reverberará no público. Então, não há necessidade de pesquisar relações com o público enquanto elemento intrínseco do trabalho do artista. Não há porque deixar uma criação ser guiada pela preocupação e controle do que isso irá causar no público.

Porém, é também assumir um risco, essa escolha de relação não-direta com o público. Na medida em que se aposta na entrega e na força em relação ao que se faz em cena como fatores comunicadores, se por alguma razão tais fatores sofrem empecilhos, ruídos, ou desvios, a relação com o público pode ficar prejudicada.

O cuidado com a qualidade do que se apresenta é importante para o trabalho da key zetta e cia. Mais isso não impede necessariamente a escolha de se colocar aberto ao risco, em processo e às fragilidades.

Yuasa cita o Monge zen Takuan:

Se alguém coloca sua mente na espada do oponente, a espada tomará conta da sua mente. Se alguém coloca sua mente no tempo, o tempo tomará de novo conta da sua mente. E se alguém coloca sua mente na sua própria e impressionante espada, isso tomará conta da sua mente. Tudo isso é estagnação da mente e resultará na abertura de um ponto fraco diante de si mesmo. (apud YUASA, 1987, p. 31).

A partir dessa elaboração, penso que quando se está em cena, fica-se muito preso ao público, no tempo (se está muito rápido ou muito lento) ou na performance (se está boa, ruim, interessante, impactante, entediante). Isso pode se tornar estagnação, como diz o Monge Takuan, pode parar de mover nossa própria dança tanto para nós mesmos quanto para quem nos assiste. Porém, às vezes, se dar conta desse tipo de pensamento pode ser tomado também como um estalo, uma situação limite que pode agir como pólvora, para ser explodida, e liberar o fluxo novamente.

3.7. movimento contrário: das referências teóricas para a key zetta e cia.

No processo de estudo das referências teóricas, outras questões diferentes das que formulei quando me propus a descrever o trabalho da key zetta e cia surgiram e foram elaboradas. Descrevo então nesse item, ideias formuladas a partir da leitura sobre práticas corporais orientais, e relaciono-as ao trabalho da key zetta e cia.

Alguns pontos coincidem nos textos de Cox, Zarrilli , Ohno e Yuasa e abro um espaço aqui para apontá-los e continuar o pensamento sobre o trabalho da companhia. O trabalho da key zetta e cia e sua prática artística resvalam em características e conceitos presentes nas culturas orientais e nas suas práticas artísticas e corporais e, dessa forma, faz sentido me ater a essa bibliografia e explorá-la mais a fundo.

*** sobre o uso das palavras.**

Na leitura dos textos sobre práticas corporais orientais ficou evidente as dificuldades que os autores tiveram ao escrever seus textos pela falta de palavras equivalentes nas traduções de termos em sânscrito, japonês e chinês para a língua inglesa (o que também traz um desafio para o meu falar sobre o texto desses autores, quando os traduzo do inglês para o português).No caso de Cecilia Ohno, existe a tarefa que ela se propõe de traduzir o texto do fundador do *Seitai-ho*, Haruchika Noguchi, do japonês para o português.

Yuasa ressalta, por exemplo, que as palavras em japonês já abarcam nelas mesmas sentidos que integram noções constitutivas dessa cultura, como *gyô*, que quer dizer fortalecer a mente e engrandecer a personalidade, enquanto ser humano, através do treino do corpo, integrando corpo e mente (YUASA, 2007, p.8), o que não encontra equivalente na língua portuguesa, por exemplo. A questão da tradução traz então o desafio de lidar com as palavras, que dão nome às coisas, e às noções que existem na cultura a que elas pertencem e, portanto, não encontram palavras correspondentes em muitas línguas ocidentais.

O exemplo citado acima explicita, no caso, o fato de mente e corpo serem tidos como inseparáveis na tradição oriental e que, portanto, treinar o corpo é entendido com um sentido positivo e valorizado enquanto técnica de engrandecer o espírito e a personalidade. De toda forma, Yuasa ressalta que as diferenças na visão sobre o ser humano entre ocidente e oriente não são meramente linguísticas (YUASA, 2007, p.10).

Outro dificultador descrito nesses textos é a característica das experiências nos contextos da cultura oriental ser um tanto não-verbalizáveis, indizíveis, inomináveis, ou seja, não muito passíveis de explicações nem de articulação. Isso se dá também pelo fato de muitas vezes os próprios mestres das técnicas observadas e praticadas não utilizarem palavras nos seus ensinamentos, conduzindo o aprendizado através de indicações corporais.

Esse talvez seja um ruído presente em muitos trabalhos escritos que se propõem a discutir questões sobre experiências práticas, não só orientais. Os próprios autores, Ohno, Yuasa, Zarrilli e Cox, alertam que existe uma limitação na escrita sobre as práticas e artes orientais porque existe um tipo de conhecimento ali que só é tangível pela experiência empírica e de certa forma inominável.

Ao ler Rupert Cox e Phillip Zarrilli, me deparei com um estudo bastante analítico sobre as artes e práticas corporais das culturas orientais. Percebo a necessidade dos autores de classificar, nomear e diferenciar, como uma forma de explicar e abordar as experiências de prática e de observação de artes marciais e performativas japonesas, chinesas e indianas.

Noto por exemplo a diferença entre o uso das palavras como explicações racionais e objetivas e o uso das palavras enquanto síntese, metáfora, isto é, a atitude de não destrinchar a fundo a definição das coisas, mas fazer pensar/agir. Considerando as artes marciais, performativas e terapêuticas orientais com as quais tive e tenho contato, iniciado antes mesmo do princípio desta pesquisa, através da leitura de textos e da experiência prática, percebo que, pela própria integração entre arte e vida nesses contextos, a forma de escrever e falar sobre as coisas, o uso das palavras, se dá de forma

bastante sensível e criativa, em que essa possibilidade metafórica e não exata das palavras está a florada.

De certa forma, percebo que existe um limite na minha compreensão do conhecimento sobre tais práticas orientais, não só pelo fato da minha experiência ser nesse caso bastante teórica, mas também pelo tempo de contato que tenho com esses conceitos e visões de mundo advindas das culturas orientais, também na prática. É evidente que a compreensão e apreensão de uma outra forma de ver e fazer, diferente da cultura que você está inserido, exige um tempo de contato, de experiência e de convivência.

Então o que apreendo dos textos que li, está diretamente relacionado com a minha breve experiência e grande interesse nas questões, caminhos, formas e ideias que existem nas culturas orientais, mais precisamente no que diz respeito às artes e às práticas corporais. Além dos desafios linguísticos que encontrei em relação às minhas referências teóricas, sobre as artes dessas culturas, também me deparei com a dificuldade de traduzir em palavras as referências práticas na key zetta e cia.

Criar um discurso a partir de coisas sobre as quais não existe um discurso, demanda assumir um certo risco de construir teoria em territórios não muito estáveis. Os termos que eu uso para explicar e descrever os exercícios e as propostas da key zetta e cia nem sempre são termos utilizados por eles, até porque muitas vezes eles mesmos não descrevem nem dão muitas explicações sobre seus modos de fazer, suas escolhas.

Também, por estar observando-os já há algum tempo, percebo que os termos variam, assim como as propostas de exercícios, então não é do interesse desta pesquisa definir uma terminologia utilizada pela companhia. A key zetta e cia não possui um vocabulário ou códigos definidos dentro da sua prática artística, até por não possuírem um sistema de técnicas próprios ou algum método codificado.

O uso das palavras nesta pesquisa é então também uma questão que demanda uma relação criativa para elaborar o pensamento e o conhecimento sobre o fazer da key zetta e cia e as referências aqui utilizadas.

* **a experiência prática dos autores teóricos – a minha experiência prática**

Lendo o texto do Zarrili, “*What does it mean “to become a character?”*” (ZARRILLI, 1995), percebo que esse movimento que faço no sentido de querer olhar para e experimentar possibilidades mais integradas das fronteiras entre arte e vida e entre as linguagens artísticas também existe no que o autor descreve sobre seu próprio trabalho prático e artístico. Ele reconhece isso também nos trabalhos de outros artistas como Grotowski e Stanislavski.

Lendo a dissertação de mestrado de Cecilia Ohno, praticante do *Seitai-ho* há muitos anos, fiquei pensando no contato inicial e ainda superficial que eu tenho com tais práticas. E como é difícil para mim a apreensão das ideias, dos modos de ver o mundo e das técnicas corporais dessas culturas.

Então me deparei com a questão sobre como fazer uso dessas referências na minha pesquisa, para que elas sejam de fato necessárias. E acredito que é através da aproximação das áreas de questionamento (o trabalho da key zetta e cia, a questão sobre as fronteiras entre arte e vida e a experiência iniciante com prática corporais orientais) que posso fazer bom uso das referências teóricas que abordam muitos conhecimentos aos quais só tive acesso através da leitura, e não pela experiência prática.

O meu contato com a dança²⁰ por outro lado é algo que me acompanha há muito tempo, no corpo e no pensamento. E sinto que o conhecimento, quando vem da experiência prática tem uma força e uma consistência diferente.

Rupert Cox afirma que não é possível falar sobre as Artes Zen sem participar dessas práticas, sem experimentá-las, sem praticá-las. Esses conhecimentos exigem um envolvimento da ordem da experiência, da integração corpo-mente.

Cecilia Ohno também faz referências e parte da sua experiência para escrever sua pesquisa. Por estar a tanto tempo praticando, fala sobre o *Seitai-ho* com propriedade, com variedade e fluxo.

Então por que eu quero trazer essas referências com as quais eu ainda tenho pouco contato, na prática e no pensamento? A sensação de afinidade com os modos de fazer e pensar presentes nas práticas orientais talvez seja uma razão.

O contato com práticas chinesas, quando conheci a key zetta e cia, foi revelador no sentido de me apresentar uma possibilidade de estudo técnico em que forma e fluxo estavam integrados e em que de fato havia espaço e necessidade de que eu escutasse e percebesse o meu corpo. Desse momento em diante desenvolvi um interesse e uma abertura para referências originais das culturas orientais que foram me levando para contato com pessoas envolvidas ou partes dessas culturas.

Percebo então que o que está presente aqui são encontros, contatos, toques entre as questões da pesquisa e as ideias presentes práticas e artes orientais a que os autores e obras aos quais faço referência abordam. E esse contato ainda que esteja num estágio inicial, sujeito a compreensões rasas e até mesmo equivocadas, aponta espaços de relação e produção de conhecimento que se fizeram necessários para que esta pesquisa se desenvolvesse.

²⁰ Quando falo da dança refiro-me a minha experiência tanto dentro do campo cotidiano e social, quanto aos meus estudos de técnicas de dança iniciados aos cinco anos de idade, com o balé clássico, passando pela dança do ventre e chegando à dança contemporânea, na Escola Livre de Dança de Santo André, na graduação da Universidade Estadual de Campinas, em workshops e oficinas de artistas e professores de dança contemporânea, e atualmente na minha atuação enquanto artista da dança.

Os diferentes pensamentos sobre práticas orientais presentes nas referências bibliográficas alimentam e revelam compreensões nesta pesquisa sobre as fronteiras entre arte e vida e as relações entre as linguagens artísticas. Ohno diz sobre sua dissertação de mestrado: “Se a bibliografia *seitai* foi feita para praticantes para esclarecer sobre a prática e só circulava na comunidade *seitai*, então porque trazer para academia este trabalho que só é compreendido através prática?” (OHNO, 2007, p.16).

Eu me faço a mesma pergunta, mas diferente: por que trazer para a academia algo que também precisa da prática para ser compreendido? Penso que escrever também é criar e isso pode compreender a escrita em alguma medida como um fazer, também da ordem da prática e não apenas da teoria.

A autora fala que com a tradução ela pretende “esclarecer aos praticantes e apresentar aos pesquisadores, inclusive os acadêmicos, a nossa pesquisa de corpo e de arte que tem como fundamento uma prática e seus princípios. Por isso é inevitável iniciar pela exposição da prática” (OHNO, 2007, p. 17).

Penso que isso ocorre de maneira semelhante aqui, em relação aos processos de experimentação artística iniciados durante a pesquisa, os quais relato no próximo item. A semelhança se dá pela necessidade de apresentar também, de alguma forma, na prática o que as questões teóricas me geraram.

Ohno ainda ressalta: “Por isso gostaria de salientar que cada termo escrito só terá real sentido quando praticado, quero dizer, vivido no corpo (OHNO, 2007, p. 17)”. Analogamente, afirmo que só têm sentido as coisas que penso e questiono no trabalho da key zetta e cia quando eu levo-as de alguma forma para meu estar e para minha prática artística.

A experiência de Cecília Ohno, entretanto, se diferencia da minha, dentre outros motivos, pois, mesmo considerando que há uma alta contaminação no meu modo de fazer/ver arte pelo da key zetta e cia, no meu texto descrevo muito mais *uma experiência de observação* do que de fazer junto a eles. De toda forma, as questões e discussões que

levanto a partir da observação da key zetta e cia e das leituras teóricas têm a potência de ampliarem seu sentido quando levadas a cabo na prática, como ocorreu comigo.

*** sobre objetivos e finalidades da prática.**

Yuasa fala que os métodos de cultivo de si (*shugyo*) através da meditação em permanência ou em movimento são métodos que fortalecem e elevam a função da mente para um nível mais alto do o estado normal, ordinário (YUASA, 1987, p.13). Não percebo na key zetta e cia um fim de engrandecer o espírito-mente através do corpo, como existe nas práticas corporais mencionadas, segundo as leituras que fiz de Cox, Zarrilli, Ohno e Yuasa. Porém, pode-se notar uma relação com essa sensação através da dança e do movimento do corpo e da mente.

Perceber como o que acontece fora do espaço do trabalho artístico reverbera no fazer artístico e vice-versa, como essa prática faz entrar em contato com pensamentos e estados de vida e como esse contato traz a possibilidade de ampliar as sensações, elevar as percepções, do que se faz, de como se está dentro ou fora desse espaço, podem ser maneiras de se estabelecer uma relação com o trabalho artístico para além da criação de uma obra. As escolhas no processo criativo e a demanda de uma postura autônoma trazem transformações na realidade como um todo.

Essa demanda que existe no trabalho da key zetta e cia de se manter em relação a um fluxo, de dar espaço para sentir isso, e de levar a atenção para o acontecimento, o que pertence ao agora, o que está presente nesse momento, torna possível um contato com questões que transbordam o espaço profissional de trabalho com dança. Isso não é exclusivo do trabalho deles e também não é um objetivo no trabalho da companhia.

Eu, do lugar de observadora participante, percebo que a prática artística dentro da key zetta e cia por vezes resvala nesse lugar de desenvolver a mente/corpo, mas isso é apenas uma possibilidade. Pode acontecer ou não.

Yuasa fala sobre a meditação enquanto um abandonar a atitude da mente direcionada para as coisas-eventos do mundo exterior. Nesse estado, todas as conexões ou compromissos são desligados, cortados ou esquecidos, e não se faz julgamentos de bem ou mal. Assim torna-se possível focar exclusivamente nos movimentos da mente decorrente do e com o seu interior (YUASA, p.21).

Isso pode soar uma certa passividade, um certo desprezo pela razão, que pode levar a um estado de docilidade e tolerância total, da perda do espírito crítico, da capacidade de questionar e mudar as coisas, ao apenas aceitar. Através da minha curta experiência com algumas práticas corporais chinesas (Taichi, Chi Kung, Lian Gong em 18 terapias, Ba Duanjin, Xian Gong), noto que esse é um paradoxo muito importante e difícil de praticar, mais do que de entender racionalmente: como conseguir através da meditação, parada ou em movimento, aceitar a realidade sem julgá-la, sossegar o pensamento e as questões e, ao mesmo tempo, provocar transformações, olhares e mudanças radicais, críticas, sensíveis e fora da ordem, potencializando o poder de criação e transformação de si e do mundo.

Em seguida, me deparo com outra situação paradoxal: a experiência não cotidiana do cotidiano. O contato com a key zetta e cia também reafirmou para mim a importância de poder ver e vivenciar a arte não só no trabalho com arte. Compreendo isso como uma forma extra-cotidiana de estar presente nos afazeres da vida.

Porém, essa minha percepção não significa que esse seja um dado explicitamente claro no discurso da companhia. Mas posso observar algo nesse sentido com bastante intensidade no modo de fazer do grupo, pela forma como eles incluem fazeres cotidianos no fazer artístico e como existe a presença de um olhar estético, criativo, sensível para aquilo que não pertence só ao processo criativo ou de ensino da prática da dança.

Yuasa fala que num estado de consciência ordinário se está sensível-consciente da condição do próprio corpo (sensação corporal e sinestésica), e junto com isso se conhece também que a mente é um estado ativo diferente do corpo. Quando o corpo está sentado quietamente, a mente experimenta vários movimentos. A sensação do corpo pertence à

consciência e nesse sentido é um estado de mente, mas as funções naturais da mente, tais como o pensar e as emoções, são experimentadas como atividades diferentes da sensação corporal.

O autor diz que na fase inicial da meditação, mente e corpo são sentidos distintamente (nenhuma mudança ocorre na sensação corporal, mas os pensamentos divagantes e questionadores surgem um depois do outro). Um estado absorto é como Yuasa descreve uma experiência em que essa distinção desaparece.

Eu tenho e observo uma sensação parecida na orientação presente nos enunciados da key zetta e cia sobre o que se pode experimentar quando se dança. Isso pode ser descrito como um “deixar estar”, “ao invés de fazer, sentir o fluxo de acontecimento”, “agir sem intenção – em que o pensamento e o movimento estão juntos e não em conflito”, um certo relaxamento dos pensamentos ou “baixa na razão”.

Yuasa diz ainda que quando o meditador treina continuamente por um longo período de tempo, os pensamentos divagantes e questionadores desaparecem, e a mente, tornando-se vazia, experimenta o estado de *samadhi* (meditação) no qual não há a consciência de um eu (YUASA, 1987, p.13). Nesse sentido, relaciono esse aspecto da meditação com a experiência de trabalho com a key zetta e cia, que me levou a experimentar a dança num lugar mais despersonalizado. Porém, reconheço que tal estágio de meditação é algo extremamente radical e de outra natureza do que a experiência com a dança me proporciona.

De toda forma, com despersonalização não quero dizer que os exercícios propostos nos estudos e processos da key zetta e cia me fizeram representar outra coisa que não fosse eu. Ao contrário, as propostas me lançavam à experiência de não me representar e de estar no que eu estava fazendo.

Algo como não tentar demonstrar o que eu estou sentindo, mas sentir (tirar o sujeito da frase e ficar só com o verbo), apresentando-me à experimentação de mais um paradoxo: abandonar o eu e ser verdadeiramente o que se é.

Depoimento escrito

Nesse capítulo final, proponho-me a fazer uma observação pessoal e a elaborar o pensamento sobre como se desenvolve meu olhar e meu trabalho artístico a partir da experiência do fazer a pesquisa. Dessa forma, fecho esse processo apontando para onde essa experiência me leva em relação ao querer e ao fazer.

Reconheço que durante esse processo de escrita talvez eu não tenha o distanciamento necessário para analisar mais criticamente o trabalho da key zetta e cia. Percebo que se mistura um certo olhar pessoal sobre o que me interessa aprofundar e elaborar mais, e o que a companhia de fato julga interessante sobre o seu trabalho.

Também estão misturadas as relações de afeto e profissionais com a relação de pesquisa. É evidente que isso tudo recorta os sentidos e a maneira como o pensamento se desenvolve.

No entanto, não acho essa parcialidade uma falta. Essa pesquisa é assumidamente uma tentativa de escrever sobre um modo de fazer arte que me interessa e que foi disparada pelo fazer dessa companhia. Em nenhum momento me proponho a abarcar a totalidade ou definir o que a key zetta e cia é.

Escrever essa pesquisa me fez entender que gosto e preciso mover o corpo, porque os pensamentos já se movem demais em mim e é esse o meu caminho de integrá-los. A professora Maria Lucia Lee me disse que é por isso que eu escolhi a dança. E a dança está comigo desde que eu existo.

***revisitar o vivido**

Revisitar o processo de mudanças e a relação com outras maneiras de fazer que pude experimentar desde o estágio com a key zetta e cia, durante as observações

participativas e durante minhas experiências práticas com eles (como assistente de produção, estagiária, e participante de cursos e oficinas).

Durante o período em que estive como estudante do mestrado em artes da cena na UNICAMP, passei por outras vivências, além das com a key zetta e cia, que provocaram algumas mudanças na minha relação com a dança e com a arte. A experiência no processo de criação da dança-performance “BADERNA” de Luís Ferron, a experiência pedagógica de artes corporais chinesas com a Professora Maria Lucia Lee, a entrada no coletivo de artistas de dança contemporânea Grupo Vão, e a experiência de assistência de produção na rápida passagem de Yoshito Ohno no Brasil em 2013, são espaços nos quais experimentei e venho experimentando e desenvolvendo o meu fazer artístico e onde o andamento da pesquisa também reverbera.

A participação no grupo de estudos do processo de criação de “BADERNA” em 2011 de Luís Ferron, meu primeiro professor de dança contemporânea e meu colega no curso de mestrado, foi um mergulho numa área de referências de corpo das danças negras, do candomblé, das festas do terreiro. Era uma questão desse processo como não apresentar algo, mas estar, ou “presentar”, como disse Ferron uma vez, no sentido de estar presente apenas, sem ter a preocupação com a intenção de mostrar.

Essa relação tinha referência às festas de terreiro em que as pessoas dançam e cantam e que outras assistem e participam de outras formas. Existe toda uma performatividade, figurino, duração do evento, mas o canto e a dança dessas pessoas não são feitos para os outros. Com público ou sem público esses rituais acontecem, exatamente porque são rituais, e não estritamente manifestações artísticas.

Durante o grupo de estudos no processo de criação do “BADERNA”, tivemos aulas com professores tanto ligados a técnicas de estudo da consciência corporal, quanto das danças negras e dos orixás. Ao mesmo tempo em que era difícil dançar tipos de movimentações tão específicos e difíceis para minha corporalidade, a sonoridade dos tambores e sensação do corpo ao dançar essas referências me propiciou uma retomada

com o prazer de dançar, de entrega e de conversas sobre a problematização das formas de apresentar.

As estratégias de criação e as questões que permeavam o “BADERNA” faziam parte de um contexto bastante diferente do da minha pesquisa. Porém, o estudo que eu fiz ali sobre como acessar o movimento do meu corpo através de técnicas e sonoridades com as quais tinha um contato muito primário, mas que me envolviam e me tomavam num fluxo de dançar, que sentia muito potente e criativo, tinha consonância com o estado de arte que me propunha a aprofundar na pesquisa, mesmo que nessa eu fizesse referência à outros modos de fazer artístico e outras culturas.

Em 2012, conheci a professora de práticas corporais chinesas Maria Lucia Lee. Comecei a participar de um grupo de estudos de Lian Gong em dezoito terapias, uma prática corporal terapêutica chinesa desenvolvida pelo médico ortopedista Dr. Zhuang Yuan Ming, trazida para o Brasil pela professora.

Nesse contato, pude participar de cursos de formação em Lian Gong, como assistente, e acompanhar Lucia em cursos e workshops de outras práticas também, como a “Auto-Percussão para Vitalidade”, “Treinamento Perfumado”, “Oito Brocados de Seda”, entre outros. Lucia desenvolve um blog em que traduz e comenta o Dao de Jing e muitas vezes conversamos sobre os temas presentes nessa obra.

O trabalho e a amizade com a professora Maria Lucia Lee trouxeram formas de cuidado com o meu corpo e com o meu pensamento e questões que me colocavam em movimento, no agir, eliminando um pouco o vício de querer resolver tudo definitivamente. O estudo sobre os conceitos da medicina tradicional chinesa e o desenvolvimento da pedagogia do corpo esquecido, metodologia que ela tem elaborado, me puseram em contato um tipo de visão de mundo e modo de vida que abrem cada vez mais o meu olhar e o meu fazer para as coisas invisíveis, sutis e poéticas.

Muitas das compreensões em relação às questões desta pesquisa sobre as culturas orientais foram alimentadas e elaboradas dentro do contexto de convivência com a

professora Maria Lucia Lee, mesmo que indiretamente. As conversas e as práticas com Lucia ajudam a dissolver falsos problemas e a simplificar as decisões, não só em relação às questões da pesquisa.

Também em 2012, entrei no Grupo Vão, um coletivo de artistas formado em 2009 que investiga a dança e sua relação com outras linguagens e espaços não convencionais. O Vão foi o grupo no qual aconteceu minha primeira investida artística profissional, espaço de criação formado por grandes amigas da graduação em Dança da Unicamp, onde fui generosamente acolhida por Carolina Minozzi, Juliana Melhado, Patrícia Árabe e Isis Andreatta.

O Vão tem uma história de colaboração e amizade com o ator pesquisador do Lume Teatro, Renato Ferracini, e desenvolve um modo de fazer artístico coletivo que é uma combinação das referências e experiências de cada integrante. A experiência de trabalhar artisticamente, vivenciando todos os desafios de manter um grupo que pesquisa dança e se propõe uma relação profissional com esse fazer, fez com que eu crescesse e desenvolvesse coletivamente a prática da criação artística.

Com o Vão pude experimentar, gerar e manter processos e apresentações de performances e peças de dança. Estar no grupo proporcionou que as questões sobre o fazer artístico, de como experimentar o fluxo na movimentação, estar conectado e sentindo o que se está fazendo, que relação estabelecer com o público, entre outras presentes nesta pesquisa, fossem experimentadas na prática, mesmo que em lugares e contextos bastante diferentes daqueles aos quais faço referência na dissertação.

Por último, meu breve contato com Yoshito Ohno em 2013, filho do fundador da dança Butô, Kazuo Ohno (junto a Tatsumi Hijikata), também me alimentou de pensamentos e formas de se movimentar que contribuíram com a escrita desta dissertação. As propostas de exercícios ao mesmo tempo intensas e singelas de Yoshito e a maneira dele lidar com a história do Butô, contando-a como parte da sua história de vida, me trouxeram a possibilidade de uma relação mais simples com a arte.

Pude presenciar momentos de extrema sensibilidade de Yoshito, tanto no workshop quanto em momentos cotidianos, em que parecia que a dança estava ali o tempo todo presente, com ele e em volta dele. O cuidado e ao mesmo tempo a leveza que Yoshito tinha em relação a esse fazer artístico me provocaram a olhar para as questões que faço na pesquisa com menos pretensão e mais à vontade para tomar contato com meus processos pessoais.

Esse conjunto de experiências com outros artistas estão relatados aqui, porque também foram fontes e espaços de elaboração das afirmações, apontamentos e problematizações desta pesquisa. Além da convivência com o trabalho da key zetta e cia, esses contextos nos quais estou ou pelos quais passei fazem parte e também configuram a maneira como eu construí este texto.

*** para onde vai: projeto corpo projeção**

Num determinado momento do desenvolvimento desta pesquisa, no outono de 2013, passei a usar uma sala de ensaio no Instituto Cultural Mundo Novo, em São Paulo – SP, como uma forma de estar num espaço específico, com dia e hora marcada, para me ater aos meus estudos num lugar onde seria possível experimentar e elaborar a pesquisa, e que me desse outras possibilidades que minha escrivantina e meu computador.

Então, usufruindo desse espaço me propus experiências de lidar com a vontade em relação ao que eu queria fazer naquele momento, naquele agora, levando a exercícios como deixar tocar cinco músicas aleatórias e dançar ou me mexer como eu quisesse, encontrar formas específicas de me mover, reconhecê-las e aprofundá-las (repeti-las e buscar entender o que movia aquela forma específica), tomar sol, ler os textos da minha lista de referências bibliográficas e pensar sobre eles, anotar ideias e pensamentos que surgiram a partir dessas leituras, olhar para a janela e observar o quadro que a janela faz do mundo, pensar sobre o trabalho da key zetta e cia e anotar as relações e as compreensões que obtinha sem me preocupar com o rigor de uma escrita mais formal,

ouvir o som das outras pessoas, das outras coisas, das outras máquinas, tirar fotos e fazer vídeos de detalhes e coisas que me pareciam belas e interessantes naquele espaço.

Durante esse período, me encontrei com a amiga e videoartista Luiza Folegatti para contar sobre essa experiência e para que ela visse as imagens que eu tinha então experimentado fazer. Desse encontro surgiu a ideia de elaborarmos e aprofundarmos uma pesquisa que surgiu durante o processo de criação do espetáculo “bando” com o Grupo Vão, de projeções mapeadas sobre um corpo “parado”.

Então, decidimos, junto aos amigos Fernando Gregório e Victor Negri, iniciar um processo de criação, confluindo as experiências da minha pesquisa de mestrado no espaço do Condomínio Cultural Mundo Novo com a pesquisa de projeções mapeadas no corpo. Formamos um grupo de artistas de linguagens diferentes (com a experiência de Luiza e Fernando com vídeo-arte e de Victor com a música), em que pudemos e podemos experimentar o fazer de outras artes.

Reconheci só depois que estava buscando uma experiência de inter-relação entre as linguagens, pois a princípio fui regida apenas pela vontade de encontrar artistas amigos que pudessem trocar e me ajudar a fazer arte em linguagens que eu queria experimentar (música, vídeo e fotografia). Como não tinha formação nem experiência nelas, ficava presa na dificuldade de conseguir colocar as ideias em prática.

Nesse lugar, esse projeto significou me jogar em outras linguagens artísticas que não a dança e propor experimentos de dança para artistas não dançarinos, extrapolando os meus limites de relação com essas artes. O processo de criação partiu então da proposta de nos colocarmos na experiência de por as ideias em prática, de elaborar um trabalho que percebesse as vontades pessoais em relação ao momento do agora, desenvolvendo uma experiência estética do corpo, do espaço, do som e das imagens gerados pela habitação do Condomínio Cultural Mundo.

Como proposta de apresentação desse processo, elaboramos a seguinte ideia: fazer uma performance em que permaneceremos numa mesma posição, por um período

longo de tempo, aproximadamente 40 minutos, com projeções mapeadas de vídeos e imagens sob os nossos corpos, em relação com a arquitetura, imersos num ambiente sonoro. Vídeos, músicas e performance estão sendo criadas durante o processo de sensibilização e de prática artística, do fazer e do pensar, do praticar ideias.

Percebo o “corpo projeção” como uma materialização das imagens de dentro pra fora e de fora pra dentro – observar e criar imagens dentro e fora de si – projetar essas imagens, materializar as projeções em imagens. Buscamos que o formato da apresentação fosse simples e de certa forma funcional: corpos em permanência, envoltos por trilha e sob imagens projetadas. Tratamos a ideia de um formato de apresentação como um guia, mas que está submetida a experiência, fazendo com que essa ideia possa se transformar a qualquer momento, desde que essa mudança seja promovida pela experiência, a pedidos do processo.

Para a performance de permanência nos propusemos estudar os treinamentos corporais chineses, que conheci através da experiência com a key zetta e cia e com a professora Maria Lucia Lee, e criar experimentos corporais que provoquem a experiência do movimento e do não-movimento e dos paradoxos mover sem se mover ou não se mover movendo.

Nos questionamos sobre como cuidarmos de nós, do nosso corpo-mente, durante esse processo. Fico pensando na palavra cuidado e na relação que ela tem, etimologicamente, com o sentido de cura, e como percebo e me interesso pela prática artística como um modo de tratar, de cuidar de questões, num lugar não exatamente terapêutico, mas que me atira ao contato com os impasses, com as certezas, com os sentidos, em relação a mim mesma e ao mundo.

Dessa forma, apresento essa experiência criativa como o salto da minha pesquisa de mestrado. Não pra cima, nem pra baixo, não saberia dizer para que lado, mas para outro lugar, diferente do lugar em que observo e analiso através da escrita as experiências e referências teóricas e práticas com a key zetta e cia e com os livros e vídeos que utilizei

como bibliografia, de elaboração do pensamento e da criação desta pesquisa dentro do universo e dos parâmetros acadêmicos.

Este lugar que descrevo aqui é um lugar de criação e de prática do fazer artístico gerado pela experiência da pesquisa acadêmica do mestrado. É onde eu faço a síntese do que descobri e aprofundei durante o estudo e a escrita da pesquisa.

corpo em permanência - desse corpo que permanece em um tempo que não permanece – **como** esse corpo vai permanecer e quais são as transformações visíveis invisíveis - **como um corpo que não se move se move, cria imagens, cria realidades, dura e se transforma no espaço e no tempo** - a dança que o corpo quer dançar no momento do agora com o espaço presente em tempo real - **experiências de colar a vontade com a ação, nas quais começam a insistir formas e emergir ideias** - experiências acumuladas e impressas na proposta de imobilidade e permanência do corpo - movimentar o corpo para que ele não se mova - elaborar o não movimento através do movimento - **esse paradoxo corporal deve ter uma força pra criar com as imagens e os sons** - o corpo que está posicionado ali não pode ser a ilustração de algo ou uma tela em branco

anexo 1

DVD

key zetta e cia - uma paisagem audiovisual

O vídeo em anexo é composto de imagens de:

Ensaios dos processos de criação de “Permitido Sair e Entrar” (2006 e 2010), “SÓS” (2009), “Projeto Propulsão/ o que faz viver – sem título” (2011).

Micropeças (CEU Aricanduva, CEU Dutra e Paidéia).

Finalização de Oficina intensiva na Galeria Olido (2008).

Apresentação de “Permitido Sair e Entrar” em 2006 (SESC Avenida Paulista) e em 2010 (LUGAR)

Apresentação de “SÓS” em 2010 (LUGAR)

Apresentação de “Projeto Propulsão/o que faz viver – sem título” em 2012 (Viga – Espaço Cênico)

Apresentação de “Noiva despedaçada” em 2011 (Centro Cultural Banco do Brasil/ Festival Contemporâneo de Dança).

Apresentação de “Obrigado por vir” em 2013 (SESC Sorocaba)

Apresentação de “Vácuo – I, impostor” em 2013 (Bienal SESC Santos de Dança).

Encontros com Natércia Pontes, Célia Euvaldo e Alexandre Barbosa – Grupo de estudos “solidão, corpo, gesto” (2010)

Vídeo Documentário de Hideki Matsuka: “TAKAO KUSUNO - O Marginal da Dança”. Bolsa Vitae de Artes 2005-2006.

anexo 2

Trechos do trabalho final da disciplina: "Teatralidades textuais não-dramáticas entre performatividade e representação"

Professor: Stephan Baumgärtel.

(Setembro de 2012)

Escrever movimentos, mover palavras. SÓS - key zetta e cia.

Num primeiro momento, partindo de um senso comum, a diferenciação entre dança e teatro se dá pelos elementos constituintes na dança não serem linguísticos como no teatro, que faz uso da palavra e do texto, mas corporal, através do movimento e da coreografia. Porém, a discussão sobre a noção de dramaturgia, performatividade e processo, presentes nas discussões teóricas empenhadas na compreensão da produção artística contemporânea, parece trazer questões que se fundem em ambas as artes.

Partindo do olhar sobre "SÓS"²¹, pretendo aqui dialogar o projeto de criação e o material de divulgação de tal peça com o contexto acima apresentado, abordando primeiramente a questão da performatividade da escrita como ponto gerador de uma discussão nesses dois ambientes, dança e teatro. O trabalho é descrito pela própria companhia como "uma experiência de construção da linguagem corporal e cênica inspirada na escrita de Samuel Beckett, disparador do desenvolvimento deste trabalho".

Dessa forma, a tentativa aqui se encontra em construir um texto que faça relações com discussões teóricas atuais no âmbito da dança e do teatro, encontrando suas diferenciações e pontos em comum. Para tanto, a maneira como a companhia se propõe a criar uma obra dentro da linguagem de dança, num contexto contemporâneo de arte,

²¹ Projeto de criação contemplado pela V Edição da Lei de fomento à dança da cidade de São Paulo estreado em setembro de 2009 - disponível na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

inspirado na escrita de textos dramáticos de um autor de teatro, Beckett, delimita um território onde é possível perceber e analisar referências e questões que atravessam as artes, transcendendo os limites entre os gêneros.

1. **Materialidade. key zetta e cia lê Beckett.**

“considerar o movimento não como uma simples função do corpo, mas como um desenvolvimento do pensamento. Da mesma forma, considerar a palavra não como um desenvolvimento do pensamento, mas como uma função do corpo” (NEDDAM in KATZ, 2011, p.167).

A palavra coreografia contém a questão da escrita na sua formação, grafia, enquanto a outra parte, coreo, refere-se à dança (danças circulares no contexto histórico antigo). Seria então a coreografia uma forma de notação, de escrita da dança. No contexto dos bailes de corte, na França entre os séculos XVII e XVIII, com o surgimento da coreografia, da técnica do balé clássico e a universalidade dos seus códigos, a dança começou a se desvincular da música e da ópera para dar início ao seu processo de autonomia enquanto arte, criando uma unidade dramática na composição de narrativas do enredo dos libretos (KATZ, 2011, p.164). Foi na simultaneidade da materialização da dança, em definições de passos possíveis de serem comunicados através de palavras, que um pensamento de dança passou a existir enquanto linguagem artística.

O texto na tradição teatral ocidental é parte constituinte e elementar. As palavras, o como se fala e o que se fala, são questões presentes no desenvolvimento da linguagem teatral. A escrita, portanto, se encontra em ambas as artes num lugar em que o pensamento pode ser elaborado.

No release da obra “SÓS”, key zetta e cia descreve seu modo de operar em relação a escrita de Beckett: “Partimos de um desejo de dialogar com a escrita de Beckett, não propriamente uma discussão sobre a obra do autor, suas objetividades e subjetividades, mas o concreto de sua escrita, seu ritmo, espaço de síntese, como ponto de partida”.

A performatividade do texto escrito de Samuel Beckett se mostra como uma das fontes para a criação da peça. A materialidade da palavra, do texto, tem uma importância na criação em dança, através do corpo e do movimento.

As obras de Beckett apontam um esgarçamento do lugar do texto representativo e narrativo, com uma forma de escrita que apresenta traços de performatividade, evidenciados pela companhia. É interessante notar esse movimento de apropriação do texto escrito pela via da dança, que traz para a materialidade da palavra e do texto uma concretização através do corpo e do movimento.

No projeto de criação, a companhia diz: “‘SÓS’ tem a intenção de promover essa tentativa de olhar para o abismo sem hesitação, a partir de uma reflexão corporal que advenha de um contato forte com as imagens e estruturas da obra de Beckett, e que possa impulsionar uma escrita cênica e coreográfica de síntese e precisão nessa direção”.

A *escrita coreográfica* a qual se refere a companhia, na descrição da relação que criaram com a escrita de Beckett, parece criar um outro lugar para a noção de coreografia, outrora restrita a sequência de passos e gestos numa linha de espaço e tempo para a representação e narrativa de um enredo. Essa *escrita coreográfica* gerada na relação com a escrita de Beckett ganha a consistência e a concretude das palavras e do texto.

De certa forma “SÓS”, seria também a performatividade do texto de Beckett em movimentos dançados. Os movimentos e a coreografia são precisos e diretos. O corpo, na repetição e na execução da sua grafia, esculpe um texto coreográfico em que a materialidade dos movimentos pesam e marcam o acontecimento que ocorre na apresentação.

É característico do contexto contemporâneo do teatro a ênfase na materialidade do texto escrito, na elaboração e atenção mais ao significante do que ao significado. Baumgärtel fala da predominância no teatro pós-dramático da materialidade do signo sobre o seu significado, do signo como realidade sensorial, deixando uma lacuna entre a presença sensorial do signo e a função mimética do significante. Essa lacuna, na leitura de

key zetta e cia da obra de Beckett em “SÓS”, é “preenchida” por uma criação em dança, através de gestos, atmosferas, movimentos e dinâmicas no corpo.

Aqui, acho curioso fazer um paralelo entre o trecho escrito pela *key zetta e cia*, no projeto de criação da peça, e um trecho de Baumgärtel sobre o texto performativo:

- *key zetta e cia*:

Investigar as relações de musicalidade e silêncio nas falas ou nas frases; a precisão e concisão da escrita de Beckett, criando momentos no corpo, atmosferas “brutas” geradas a partir dessas dinâmicas, que servirão como propulsores para a descoberta de trajetos e escritas coreográficas.

- Baumgärtel:

O primeiro procedimento é servir-se da materialidade do significante verbal: evidenciar ritmo, prosódia, musicalidade ou sonoridade do texto falado, elementos onomatopoiéticos, mas também a morfologia e a sintaxe enquanto aspectos desta materialidade, etc. Ou seja, trata-se de uma tentativa de focalizar criticamente os processos de significação no interior da língua, dissolver a certeza epistemológica da representação lingüística no jogo da materialidade da fala.

O autor apresenta uma noção de dramaturgia performativa como utilizadora de procedimentos formais, onde a materialidade da língua e o uso desviante de estruturas lingüísticas habituais são táticas nessa estética de escrita teatral. A própria língua é o personagem principal e o conflito passa a ser entre o sujeito e o discurso:

Nesta escrita performativa, o foco na língua enquanto habitat e ferramenta do discurso, enquanto fenômeno processual e meio de interpelação, faz com que a estrutura do texto teatral tome a língua como seu próprio material. (BAUMGÄRTEL, 2009, p.114).

Essa dedicação à elaboração dos aspectos formais do texto, mais do que aos aspectos do significado e da representação, pode aparentar, numa análise primária e superficial, uma atividade acrítica ou puramente formalista, sem questões que intervenham na realidade. Porém, Baumgartel chama a atenção exatamente para o lugar de problematização ética que tal performatividade do texto escrito possibilita, na medida em que o sujeito entra em conflito na relação com o discurso.

A própria língua é utilizada para desestabilizar o peso e a função política-social-humana que o discurso contém na sua relação com o sujeito. Não mais a serviço de uma ideologia, ou de uma moral, essa problematização no campo da linguagem possibilita um questionamento dos discursos hegemônicos que permeiam as relações de poder (poder não só compreendido enquanto processo de repressão ou exclusão, mas também como fonte imponente de desejo e vontade) (BAUMGÄRTEL, 2009).

Tal relação irá implicar diretamente numa outra postura do espectador/leitor, a ser abordada a seguir.

2. Sentido. key zetta e cia dança Beckett.

A relação com a escrita, na coreografia ou no texto dramático, se estabelece de maneira específica em termos de sentido, no contexto contemporâneo. A dramaturgia de um trabalho pode ser construída anteriormente ao processo de criação, criando uma estrutura central, mas também pode se dar durante o processo de criação.

Marianne Van Kherkove, dramaturga de dança e de teatro, fala da dramaturgia enquanto uma consciência e uma prática, algo que se constrói durante o processo de criação (KHERKOVE, 1997). No projeto de criação de "SÓS", a relação de processo que se propõe com o universo Beckettiano pode ser percebida no seguinte parágrafo:

SÓS, "o fim está no começo, e ainda assim você prossegue", é, nesse ciclo de fim e começo, onde o "sol mais uma vez se levanta sobre o nada de novo" que nos encontramos, nesse beco, sem pessimismo, apenas ali, e assim. A partir deste ponto propomos o início de um movimento e o estado de um processo de criação."

Percebe-se nesse trecho que existe uma escolha por parte dos artistas autores de uma experiência de criação aberta para a construção de sentidos, que estão por vir durante o processo. O trabalho do artista pode se dar com ênfase na construção da representação ou na elaboração do processo, sem que uma coisa necessariamente exclua

a outra, mas que também não ausenta um lugar de escolha: apontar, buscar, enfatizar uma representação fictícia, narrativa e linear, ou abrir e expor um processo, a ação, os procedimentos, a materialidade, a estrutura do processo enquanto obra.

Em artigo escrito para a revista Sala Preta Nº10, Fabiana Dultra Britto afirma que focalizar a dança pelo seu aspecto processual permite percebê-la na complexidade que lhe é própria, ou seja, a partir dos agenciamentos que ela tanto promove quanto é resultante. Nessa mesma edição Marila Velloso coloca que a processualidade na criação de uma dramaturgia requer um foco de preocupação diferenciado da ideia de um produto final dado de antemão.

Fichter-Lischte, também aponta um olhar para a processualidade, no contexto do teatro, quando fala do interesse analítico ter passado da reconstrução dos significados possíveis para a reconstrução do processo que gera significados. No teatro pós-dramático, textos tidos como acabados e fechados, passam a poder ser lidos e encenados como abertos e processuais.

Também no teatro, a dramaturgia passa a ser confeccionada durante o processo de criação, fazendo com que se torne indissociável da performance do mesmo. O texto que antes podia ser lido e interpretado independente da encenação, agora é um dos elementos construídos no processo de criação do acontecimento teatral, assim como o espaço cênico e o corpo do ator.

A autora cita Gumbrecht, na diferenciação entre a obra hermenêutica e a não hermenêutica, pontuando que na última existe um espaço para dimensões sensoriais da percepção, um criar condições que possibilitam sentido, tanto na relação com o texto dramático, quanto na relação do espectador com a obra. Essa dramaturgia processual e performativa, na dança contemporânea e no teatro pós-dramático, propõe uma relação ativa do espectador com a obra.

A experiência do espectador passa a ser cinestésica e sensorial, devido ao peso e a consistência da presença do significante, palavra e/ou movimento. A construção dos

sentidos e dos significados só se tornam possíveis mediante a uma postura criativa de quem assiste, configurando a criação não mais como exclusiva da ação do artista.

Baumgärtel fala de como a estrutura das novas práticas teatrais enfocam a recepção do espetáculo, enquanto processo ativo de significação. A construção de arranjos perceptuais problematizam para o espectador a construção do seu olhar e provocam criticamente uma recepção auto-reflexiva.

No entanto, o autor ressalva qual a possibilidade de acesso a obras que enfatizam a performatividade da linguagem, se essa elaboração não acaba se fechando numa atividade elitista. Ainda assim, a tentativa é de uma relação crítica e criativa com o público, exigindo um não acomodamento e um não assujeitamento à um padrão moral ou ideal que possa vir a ser transmitido em obras artísticas comprometidas com normas repressoras e controladoras de conduta.

Não existe um posicionamento explícito nesse sentido, dentro dos materiais escritos pela *key zetta e cia* sobre “SÓS”, mas acredito que existe consonância com essa compreensão da relação do espectador com a obra quando se colocam “nesse beco, sem pessimismo, apenas ali e assim”, se propondo a um “estado de processo de criação” a ser compartilhado e levado a público.

3. materialidade sensorial/sentido material. key zetta e cia lê/dança Beckett.

Nos interessa a princípio essa maneira de olhar, mais do que o que se olha. Obviamente uma coisa não se dissocia da outra, mas o ponto de partida para nós é pesquisar a maneira de entrega de um corpo às imagens e reflexões e o que isso gera, como quando se olha um abismo, e dessa forma tentar adentrar o universo da obra do autor, bem como o ambiente dramático a partir de uma certa precariedade e condensação (*key zetta e cia* – projeto de criação de “SÓS”).

A *key zetta e cia* entra em contato com o universo de Beckett considerando o ato de escrever como um modo de fazer artístico, inspirando sua prática de dança. A análise

da criação de “SÓS” permite-nos levantar questões na dupla relação que o texto dramaturgico possibilita: na leitura da *key zetta e cia* das obras de Samuel Beckett, e da leitura do espectador da obra da companhia, como uma experiência processual e performativa de encenação do texto dramaturgico.

A peça “SÓS” abre um espaço para a discussão sobre as imbricações, fusões e inter-relações entre as linguagens artísticas. A noção de performatividade e processualidade possibilita um atravessamento por entre as linguagens, nos processos contemporâneos de criação em arte, reincidindo em diversos textos aqui levantados, estudados e analisados, demonstrando como há questões semelhantes, ainda que ressoem em formas diferentes, no âmbito de discussão teórica da dança e do teatro.

A intenção da escrita do presente trabalho foi, nesse sentido, uma maneira de olhar mais o **como** se faz, do que **sobre o que** se faz, na criação de uma obra artística. A separação das duas partes, matéria e sentido, foi uma tentativa esquemática de estudo, mas que se demonstrou quase impossível já que existe um movimento de chegada e partida constante entre elas.

As relações que se pode fazer a partir da leitura das referências teóricas utilizadas e da obra “SÓS” de *key zetta e cia*, são inúmeras. Aqui foram abordadas as questões que referem a performatividade no contexto da literatura, da dança e do teatro.

Referências

BAUMGÄRTEL, Stephan. *O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB. V. 9 nº2. julho/dezembro 2010.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução de João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988

_____. *Memória e vida; textos escolhidos por Gilles Deleuze*. Tradução: Carla Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006

BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência. Rio de Janeiro: *Revista Brasileira de Educação*, nº 19, 2002, p. 20-28.

BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida: A arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRITTO, Fabiana. *Processo como lógica de composição na dança e na história*. Sala Preta (USP), v. 10, 2010.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COX, Rupert. *The Zen Arts: An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. Routledge: Curzon Press, 2002.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. São Paulo: *Sala Preta revista de Artes Cênicas*, Edusp. N.8, p. 191-210. 2008.

FICHTER-LICHTE, Erika. *The transformative Power of performance: A New Aesthetics*. Routledge: 2008.

FISCHTER-LICHTE, Erika. *Além da Interpretação*. In: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke, 2001, p.219-231. Tradução provisória: Stephan Baumgärtel.

FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro. Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

GURGEL, Juliana. *O Teatro como Budô – O Aikidô em Cena*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP, 2011.

HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”. In: *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.

HERCOLES, Rosa. *Epistemologias em Movimento*. Sala Preta (USP), v. 10, 2010. KATZ, Helena. *Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança*. Sala Preta (USP), v. 10, 2010.

KERKHOVE, Marianne Van. *Dossiê Dança e Dramaturgia*. Tradução de Cássia Navas. Bruxelas. Contredanse, 1997.

LEPECKI, Andre. *Dance*. Cambridge: Whitechapel Gallery. 2012

MATSUKA, Hideki. *TAKAO KUSUNO - O Marginal da Dança*. Vídeo Documentário. Bolsa Vitae de Artes 2005-2006.

MIRANDA, Maria Brígida de. “A preparação do guerreiro: assimilação de artes marciais orientais no treinamento de atores e atrizes ocidentais” In: *Poéticas Teatrais: Territórios de passagem*.

NARDIM, Thaise. *Allan Kaprow, performance e colaboração : estratégias para abraçar a vida como potencia criativa*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, 2009.

OHNO, Maria Cecília. *A arte no corpo*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP, Campinas, 2007.

PAIXÃO, Paulo. *Quando o drama se apodera da dança*. Sala Preta (USP), v. 10, 2010.

QUILICI, Cassiano. *O treinamento do ator/performer e a "inquietaude de si"*. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Cassiano%20Sydow%20Quilici%20%20O%20treinamento%20do%20ator-performer%20e%20a%20inquietaude%20de%20si.pdf>. Acesso em: 05. 12. 2013

_____. *Rastros do Anjo*. Sala Preta (USP), v. 10, 2011.

_____. *A experiência da "não-forma" e o trabalho do ator*. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 10, 11 e 12 de maio de 2006. Disponível em: <http://portalabrace.org/Memoria%20Abrace%20X%20digital.pdf> Acesso em 05.12.2013

VELLOSO, Marila. *Dramaturgia na dança: investigação no corpo e ambientes de existência*. Sala Preta (USP), v. 10, 2010.

YUASA, Yasuo. *The body, toward an eastern mind-body theory*. New York: State University Press, 1987.

ZARRILLI, Phillip. *Asian Martial Arts in Actor Training*. Madison: Center for South Asian Studies, University of Wisconsin-Madison, 1993.

_____. *Acting (Re) Considered: Theories and Practices*. London: Routledge, 1995.