



TESE DE DOUTORADO EM ARTES

TEXTO PARA PROSA, DANÇA E VERSO: TRAÇOS DE
DISCURSOS COREOGRÁFICOS



Choreographing an image (2010). Manuel Vason e Juliana Moraes.

IA - UNICAMP

AUTORA: JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES

ORIENTADORA: PROFA. DRA. CÁSSIA NAVAS ALVES DE CASTRO

FEVEREIRO 2011

Texto para prosa, dança e verso: traços de discursos coreográficos

autora: Juliana Martins Rodrigues de Moraes

Tese de Doutorado em Artes

Pós Graduação em Artes (IA)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para obtenção do título de Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, sob orientação da Professora Doutora Cássia Navas Alves de Castro.

defesa 17.02.2011 - Campinas, SP

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

M791t	Moraes, Juliana Martins Rodrigues de. Texto para prosa, dança e verso: traços de discursos coreográficos. / Juliana Martins Rodrigues de Moraes. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Prof^ª. Dr^ª. Cássia Navas Alves de Castro. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Laban, Rudolf, 1879-1958. 2. Dança. 3. Coreografia. 4. Dramaturgias do corpo. 5. Corpo - Composição. 6. Inconsciente. I. Castro, Cássia Navas Alves de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	--

Título em inglês: "Texts for prose, dance and verse: traces of choreographic discourses."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Laban, Rudolf, 1879-1958. ; Dance ; Choreography ; Dramatic Arts for the body ; Body composition ; Unconscious.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Cássia Navas Alves de Castro.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Prof. Dr. Fausto Fuser.

Prof^ª. Dr^ª. Graziela Estela Fonseca Rodrigues.

Prof^ª. Dr^ª. Simone Mattos de Alcântara Pinto.

Prof^ª. Dr^ª. Regina Aparecida Polo Muller.

Prof^ª. Dr^ª. Marina Souza Lobo Guzzo.

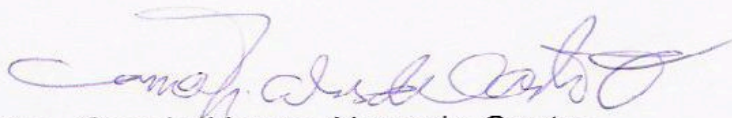
Prof. Dr. Renato Ferracini.

Data da Defesa: 17-02-2011

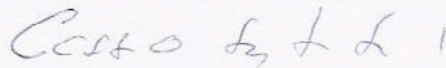
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

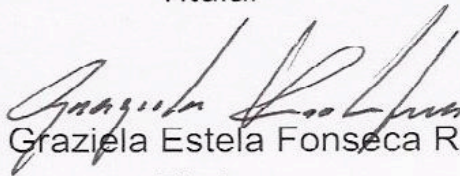
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Juliana Martins Rodrigues de Moraes - RA 941303 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Cassia Navas Alves de Castro
Presidente



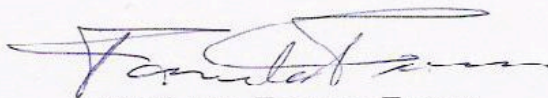
Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Titular



Profa. Dra. Graziela Estela Fonseca Rodrigues
Titular



Profa. Dra. Simone Mattos de Alcântara Pinto
Titular



Prof. Dr. Fausto Fuser
Titular

A presente tese dedica-se a uma reflexão sobre conceitos que foram se tornando fundamentais em meus processos de criação coreográfica. Ao invés de formalizar uma estética da memória fixa, o processo de escrita se permitiu ser um devir, reunindo experiências do passado, do presente, e expectativas futuras. Trançando as palavras, construiu-se uma coreografia em parte rígida e em parte livre — como personagens que habitam o mesmo palco. O texto divide-se entre vozes acadêmicas e pessoais, sendo a frente das páginas um espaço mais rígido e o verso mais livre. Essa organização precária acabou se sedimentando durante o processo de escrita, que seguiu caminhos similares aos que empreendo ao criar minhas peças: em parte conscientemente, em parte inconscientemente. Dedico o capítulo 1 a uma análise profunda sobre como a ideia de harmonia perpassa a obra de Laban — tema que me é fundamental, posto que a análise de Laban tornou-se, nos últimos dez anos, ferramenta imprescindível para meu trabalho de criação de movimentos. O capítulo 2 propõe uma análise da organização espaço-temporal da cena a partir das metáforas analisadas por Mark Johnson sobre a relação entre criança e objeto, sendo elas: criança-estável/objeto-que-passa e objeto-estável/criança-que-passa; nesse capítulo debruço-me também sobre as ideias de André Lepecki a respeito do que ele considera ser a ontologia política da dança na modernidade, criticando-as em suas bases. No capítulo 3, empreendo uma descrição da maneira como venho desenvolvendo as dramaturgias de meus trabalhos, que atualmente denomino de dramaturgia do in/consciente: empresto as ideias de Freud e alguns desenvolvimentos de Deleuze a respeito da repetição, mais especificamente sobre como ela opera nas trocas simbólicas pelas quais o inconsciente se manifesta, para pensar estratégias de construção de significado em dança; descrevo ainda conceitos que desenvolvi nos últimos anos, de textura/frequência e *assemblage*, para deslindar elementos que foram se tornando pilares em minha poética.

Palavras-chave:

1. Dança
2. Coreografia
3. Laban e harmonia
4. Dança e narrativa
5. Espectador refém
6. Repetição
7. Dramaturgia do in/consciente
8. Navas, Cássia

ABSTRACT

The present thesis is dedicated to a reflection about concepts that have become fundamental in my processes of choreographic creation. Instead of rendering to an aesthetic of fixed memory, the writing process was allowed to be, itself, a process of becoming, getting together past and present experiences as well as future expectations. Weaving the words, a choreography partly rigid and partly free was constructed — as characters who inhabit the same stage. The text is divided into academic and personal voices, being the front of the pages a more rigid space and the verse freer. This precarious organization was sedimented during the writing process, which followed similar paths to the ones I undertake when creating my pieces: negotiating unconscious and conscious images. I dedicate chapter 1 to a deep analysis of how the idea of harmony runs through the work of Laban — an issue that was fundamental for me to understand since the analysis of Laban became, in the last ten years, an important tool for my work in the creation of movements. Chapter 2 proposes an analysis of the space-time organization of the scene from the perspective of the metaphors analyzed by Mark Johnson on the relation between baby and object, those being: baby-steady/object-that-passes and object-steady/baby-that-passes; in this chapter I also dedicate myself to thinking about the ideas of Andres Lepecki regarding what he considers to be the political ontology of dance in modernity, criticizing his ideas in their bases. In chapter 3 I undertake a description of the way I have come to develop the dramaturgies of my works, which I currently call dramaturgy of un/conscious: I borrow ideas from Freud and some developments of Deleuze regarding the repetition, more specifically on how it operates in the symbolic exchanges through which the unconscious manifests, to think about strategies for creating meaning in dance; I also describe concepts that I developed in recent years, of texture/frequency and assemblage, in order to elucidate elements that have become returning pillars in my poetical work.

Key-words:

1. Dance 2. Choreography 3. Laban and harmony 4. Dance and narrative
5. Hostage spectator 6. Repetition 7. Dramaturgy of the un/conscious
8. Navas, Cássia

AGRADECIMENTOS

Estas linhas são resultado de um processo de sedimentação de ideias que durou, no tempo do calendário, 4 anos, mas que no tempo afetivo são muito mais longevas. Como minha mãe certa vez me disse antes de eu entrar no palco, em 2007, quando estava insegura pois tinha tido pouco tempo para ensaiar: eu não dançaria os quatro meses que havia tido para criar aquela peça em especial, mas sim todos os anos que se acumulavam no meu corpo desde que comecei a dançar, aos seis anos.

Sendo assim, apesar de agradecer mais diretamente as pessoas que estiveram próximas de mim durante o processo de doutorado, é impossível não agradecer as que construíram comigo a história da dança que se impregnou e criou em mim. Aos meus queridos professores Silvia Machado, Beth Oliveira, Holly Cavrell, Angela Nolf, Inaicyra Falcão, Eusébio Lobo, Julia Ziviani, Joana Lopes, Gisela Rocha, Regina Müller, Isabel Marques, Verônica Fabrini, Renato Ferracini, Lygia Eluf, Rosemary Butcher, Ana Sanchez-Colberg, Valerie Preston-Dunlop, Ana Pakes, Melaine Clarke, Sonia Rafferty, Val Rimmer, Paul Filmer, Zélia Monteiro e Maristela Estrela, meus sinceros agradecimentos.

É enorme minha afeição e gratidão aos que comigo se propuseram a criar; são pessoas que modificaram o meu corpo e se permitiram modificar os seus no contato comigo. Muito obrigada a Marion Ramirez, Marina Caron, Lucia Romano, Daniele Calichio, Viviane Procópio, Kleber Damaso, Alexandra Itacarambi, Anderson Gouvêa, Lavínia Bizzotto, e mais recentemente às bailarinas que aceitaram o desafio de criar e batalhar pela Companhia Perdida: Carolina Callegaro, Isabel Monteiro, Maristela Estrela, Érica Tessarolo, Beatriz Sano e Flávia Scheye. A minha amiga Andrea Herdeg, meus especiais agradecimentos pelas nossas parcerias e por me possibilitar experimentar a Suíça como uma segunda casa. À minha querida amiga Gica Alioto, minha saudade sem fim.

Aos meus companheiros artistas de outras linguagens, que também criaram comigo, sempre com uma escuta muito atenta e peito aberto, meus profundos agradecimentos: Jonas Tatit, Laércio Resende e Bruce Henri pelas trilhas sonoras inspiradas, André Boll pelos cuidadosos desenhos de luz, Gisele Minasse e Paulo Babboni pelos figurinos impecáveis. Obrigada a Stella Marini e César Ramos pelo intenso trabalho de produção. Minha gratidão também ao trabalho fotográfico de Cris Lyra, Tomas Vega, Gil Grossi, Nathalie Colas e Pedro Mattos, que conseguiram congelar imagens de ensaios e espetáculos no tempo. A Mariana Sucupira, obrigada pelo intenso trabalho de gravação e edição de muitas de minhas peças.

Meu respeito, agradecimento e admiração à minha orientadora, Cássia Navas, que sempre insistiu que me aprofundasse no trabalho de criação — inclusive sugerindo que estava na hora de formar uma companhia —, sem perder de vista a reflexão sobre a prática. Agradeço sua abertura às mudanças que aconteceram ao longo do

doutorado, que aos poucos foi se tornando cada vez mais próximo dos meus processos de criação. Muito obrigada aos comentários e direcionamentos de Lygia Eluf e Simone Alcântara, em minha banca de qualificação, que acreditaram no discurso pessoal do verso das páginas. Fico profundamente agradecida aos ensinamentos dos professores Fausto Fuser, Cassiano Quilici, Graziela Rodrigues e Simône Alcântara, que fizeram leituras tão generosas de meu trabalho na banca de defesa.

Agradeço aos artistas cujas obras acabaram entrando nestas linhas. A eles minha profunda admiração e agradecimento por criarem no limite da ousadia, sem se perderem em modismos: Marta Soares, Ricardo Iazzeta, Eduardo Fukushima, Vera Sala e Hedeki Matsuka. Estes são alguns dos nomes que fazem a dança pulsar em São Paulo, cidade que adotei como minha especialmente pela sua capacidade de unir e fomentar tantos talentos.

Meu agradecimento mais profundo vai à minha família, sem a qual nunca teria seguido na dança. Obrigada ao meu pai, que insistiu bravamente em inúmeras discussões nos almoços e jantares para que eu seguisse essa carreira, e obrigada à minha mãe, que, apesar de receosa por um caminho tão instável, nunca deixou de me ajudar e apoiar. Especial agradecimento às minhas irmãs: Márcia, muito obrigada pela disposição para desenhar, ao longo de vários anos, ensaios e cenas de minhas peças, dando a elas linhas que lhes permite renascer na brancura do papel. Anita, obrigada pela incrível paciência de assistir a todas as minhas peças inúmeras vezes e depois conversar longamente sobre elas em sua fala sempre paciente e atenta.

Obrigada ao meu querido Gustavo, que faz pouco mais de um ano entrou novamente em minha vida, depois de termos seguido trilhas individuais e nunca nos cruzarmos por longos 13 anos. Ao seu ouvido atento, sua paciência, curiosidade, colo, e especialmente por trocar comigo seus processos de criação e ser especialmente atento aos meus, meu profundo e amoroso agradecimento.

Texto para verso.....	páginas pares de 18 a 160
Introdução.....	17
Capítulo 1: Laban e a ideia do corpo harmônico.....	31
1.1 Introdução.....	31
1.2 Laban, Harmonia e Nazismo.....	35
1.3 Laban, Movimento e Interioridade.....	43
1.4 Laban, Corpo e Cultura.....	55
1.5 Contradições na Coreologia.....	61
1.6 Considerações finais.....	73
Capítulo 2: objeto-estável/corpo-que-move corpo-estável/objeto-que-move.....	79
2.1 Espectador-refém.....	79
2.2 Metáforas do tempo.....	83
2.3 Objeto-estável/corpo-que-move.....	87
2.4 Teses interpretativas <i>versus</i> teses identitárias (de volta à Lepecki).....	101
2.5 Corpo-estável/objeto-que-move.....	117
Capítulo 3: Dramaturgia do in/consciente.....	125
FIM.....	161
Notas.....	163
Bibliografia.....	181
Anexo 1:	
Textos das criadoras-intérpretes sobre o processo de criação de <i>(depois de) Antes da Queda</i>	187
Anexo 2:	
Fotografias de espetáculos.....	195
Anexo 3:	
DVD Querida Sra. M., - Laban Centre London, 2000.....	213
DVD 3 tempos num quarto sem lembrança - SESCTV, 2009.....	215
DVD Um corpo do qual se desconfia - Rumos Itaú Dança, 2007.....	217
DVD (depois de) Antes da Queda - Centro Cultural São Paulo, 2010.....	219

INTRODUÇÃO

Diferentemente das artes plásticas tradicionais, como a pintura e a escultura, as artes performáticas criam objetos artísticos não objetuais que, após terminados, continuam somente na memória dos artistas envolvidos na elaboração e apresentação da obra, e na lembrança dos espectadores. Sendo assim, é bastante compreensível que alguns estudiosos de performance vejam a perda como um de seus elementos essenciais e definidores. Phelan afirma que “o teatro e a performance respondem a uma necessidade psíquica de se ensaiar para a perda, e especialmente para a morte”¹ (PHELAN, 1997, p. 3), e Gilpin coloca que “por implicação do desejo, a performance se orienta constantemente na direção da vontade impossível de frear o desaparecimento”² (GILPIN In FOSTER, 1996, p. 110).

Em entrevista sobre sua peça *Les éphémères*, Mnouchkine (2007) diz que “o teatro flerta extraordinariamente com o caráter efêmero daquilo que somos. É a arte que nos representa melhor”³. Ao se dedicar ao tema, a diretora francesa aprofunda-se na relação entre passado e presente, em meio a situações cotidianas aparentemente simples que carregam enormes profundidades simbólicas; ela mostra como uma pessoa se transforma no contato com o outro, para o bem e para o mal. Durante 7 horas de espetáculo, divididas em dois dias, atores alternam-se na apresentação de pequenas preciosidades da vida comum, sobre palcos circulares minúsculos que giram como caixinhas de música.

Ao abraçar o estudo de eventos que já se foram e entraram para a memória, seja nossa ou dos livros, entramos no delicado caminho do reencontro com aquilo que não está mais presente. Desta forma, a efemeridade gera grandes problemas para a construção de discursos escritos sobre produtos cênicos, já que a palavra impressa carrega um estado de permanência diametralmente oposto à fugacidade de qualquer ação performática. Estudar performance é lidar com um passado fantasmático recriado por críticas de jornais, biografias, testemunhos, vídeos, fotografias, programas e entrevistas — nunca a coisa em si. Por isso, engajar-se nesse caminho consiste num processo melancólico, que deseja aquilo que já se foi e se satisfaz parcialmente com os restos do evento. “Escrever uma história da performance, então, é experimentar e engajar-se no desejo, desejo por aquilo que já está perdido.” (BLOCKER, 2004, p. XII)⁴

Todos sentimos melancolia ao lembrarmos de eventos formadores e transformadores de nossa experiência. Diferentemente do luto, como Freud bem observou, a melancolia aumenta

Este texto se propõe a percorrer experiências que constituem meu trabalho coreográfico. Proponho-me reviver os processos a fim de compreendê-los com olhos que tenho hoje. Sendo assim, apesar de buscar honestidade, quem sabe realmente o quanto minha própria memória e desejo não transformaram tudo? A vida é um ato altamente parcial. Escrever sobre minhas criações e influências talvez seja um dos processos mais parciais que jamais percorri. Mas talvez a parcialidade seja interessante, talvez. Assim como não gosto de críticos que naturalizam seus julgamentos como se fossem fatos dados e não opiniões singulares, rejeito a ideia de naturalizar processos criativos, formular metodologias, propor estratégias fixas.

Não existe absolutamente nada de natural aqui, tudo foi construído aos poucos, inclusive cada letra e espaço que digito. Sou uma bailarina escrevendo e tentando não me entediar à frente da tela. Sinto meu quadril alargar-se a cada hora que movo somente meus dedos. Em frente ao computador passarei dos 33 aos 34 anos, farei a segunda estreia com minha companhia e sentirei mudanças de prioridades. É a vida que mexe muito, que vai mexendo enquanto as páginas se acumulam.

Hoje ao olhar para a barriga do caixa da padaria me peguei pensando: ela está grávida e eu não.

Quando falo de minhas inquietações e meu trabalho sinto-me um corpo escrevendo, pois meus pensamentos se articulam da maneira como se articulam minhas ideias como artista. Reflito sobre meu corpo hoje, com meu sexo e minha idade, na cidade em que moro, com os trabalhos que tenho e as pessoas com quem convivo. Tento pensar sobre o mundo, suas complexidades e como elas afetam meu dia a dia e minhas criações. Foi a maneira que encontrei para fazer da escrita algo vivo que reverbere em mim e também mostrar o quanto a reflexão que empreendo é, no fundo, movida por interesses criativos. Penso em Allan Kaprow e o início de seu famoso texto *Untitled Essay*, de 1967: *"I think that when an artist writes about his art, he should write in the profoundest sense only for himself."*

demasiadamente as dimensões da lembrança e dá, para elas, um ganho desproporcional de tempo e espaço na corrente da memória. O indivíduo se apegua à experiência do passado e a aprisiona, como a bailarina que gira na caixinha de música ou os atores nos pequenos palcos giratórios da peça *Les éphémères*.

Muitas vezes estudamos obras que nunca vimos, e buscamos nos resíduos documentais algum sentido para o que intuímos; outras vezes, estudamos obras às quais assistimos mas não conseguimos lembrar exatamente como foram, pois a memória distorce, mexe, elabora, fantasia e embaralha até mesmo a ordem das cenas. Os documentos residuais insinuam a possibilidade de tocar a obra, mas esse toque é sempre mediado e interrompido pelo próprio documento — tocamos as fotografias, os livros, as folhas gastas do jornal da época, sentimos o cheiro do teatro onde a peça se passou, sentamos no assento onde um dia alguém se emocionou. Ao lembrar de espetáculos aos quais de fato assistimos, tocamos nossa própria memória, que selecionou passagens e apagou outras para sempre. A mesma peça, se assistida em momentos diferentes da vida, geraria arquivos diferentes de lembranças, pois cada contato depende de inúmeras variáveis da “vida que mexe muito”⁵.

Ao escrever, preenchemos vazios com nosso próprio desejo, muitas vezes com coisas que não estão e nunca estiveram presentes, num processo de supervalorização de passagens e apagamento de outras. Mesmo ao escrevermos sobre nossos próprios trabalhos, derramamos palavras sobre corpos que já se foram há muito tempo, pois o corpo não é um objeto estável como uma escultura de mármore, ele se transforma a cada segundo em função dos encontros com o mundo. Segundo Navas (2008, p. 3), “o que o corpo lembra e esquece? Tudo que presencia/vivencia, pressupondo-se uma constante aquisição de informações, que, em processos contínuos de percepção, transformam-se em memória.”

Todo discurso contém, em maior ou menor grau, o desejo muitas vezes inconsciente do indivíduo e da época em que ele escreve, mas em se tratando de objetos materiais os discursos podem ser revistos e refutados mais tarde, pois os objetos sobre os quais se debruçam continuam presentes — como uma pintura, uma escultura, um livro ou um edifício. Podemos recorrer à fonte para reencontrar caminhos discursivos que sejam condizentes com o novo enfoque e, assim, vemos, ao longo da história da arte, da literatura e da arquitetura, obras sendo reavaliadas décadas ou séculos mais tarde, ganhando ou perdendo em importância (quem não conhece as histórias dos reconhecimentos póstumo de Van Gogh e tardio de Louise Bourgeoise, para citar somente dois

Uma completa falta de hierarquia permeia o texto, já que os discursos se alternam e por vezes se confundem. Isso decorre de um jeito de ser que permeia a minha vida, pois passeio pelos campos da direção, criação, interpretação, ensino, teoria e técnica como se fossem parte de um fluxo contínuo que é a dança. Ao chegar na Inglaterra fiquei surpresa com meus colegas europeus que muito cedo já sabiam para que área gostariam de se dirigir, quando eu mesma dizia: sendo em dança, já está bom.

Em parte, meu desejo de fazer qualquer coisa relacionada à dança se colocava frente à dificuldade que sabia que enfrentaria no mercado de trabalho no meu retorno, mas em parte também porque no fundo gosto de transitar entre as áreas. Essa falta de hierarquia, ou essa anarquia extremamente organizada, pois os campos nos quais me meto se retroalimentam, tornam-se a estrutura deste texto, como um performer que se alterna entre personagens numa peça de teatro. Há partes teóricas no texto que apresentam maior distanciamento no discurso; outras partes descrevem meus processos de trabalho e incluem memórias pessoais que reverberaram nas escolhas feitas.

A intencionalidade do artista como elemento para a análise da obra de arte sempre foi uma questão com defensores e críticos contumazes. Alguns dizem que a obra deve se sustentar por si e assim o discurso do artista pouco importa; outros dizem que a intenção do artista acrescenta elementos para a compreensão da obra. Acredito que coisas que acontecem na vida interferem muitíssimo na produção da obra de arte, pois a criação se coloca no contínuo da experiência vivida e não pode se destacar dela.

exemplos?). Mas nas artes cênicas a obra não existe mais; há restos, tentativas de aprisionar o tempo em documentos e lembranças aproximadas, porém sempre deslocadas, do original.

Se a performance se ancora na lembrança pela força da experiência e excesso de presente que ela esbanja e comunica, e que depois se perde materialmente para se perpetuar somente no registro maleável da memória, escrever sobre performance só pode deixar de ser um ato melancólico se a própria escrita se propuser a ser, de novo, uma experiência de troca intensificada, um esbanjamento de presente. Este entendimento do presente como intensificação alinha-se à revisão Bergsoniana proposta por André Lepecki de que “um ato, enquanto continua a gerar um efeito e um afeto, continua no presente” (2006, p. 129)⁶.

Portanto, ao embarcar no percurso de construir discursos coreográficos, vi-me tateando por muito tempo até decidir que só conseguiria fazê-lo se o aproximasse da minha própria maneira de criar. Como Alberto Giacometti, um de meus artistas favoritos, dizia: “criar é como estar à deriva no mar, não se sabe para onde vai mas se continua nadando”. Eu adoro essa metáfora, pois indica que nadar próximo à praia, sentindo-se seguro perto da costa, é um empreendimento menos perturbador e desafiador do que se permitir ficar à deriva.

Lidar com o tamanho da própria energia criativa e habilidade para dar forma a ela, negociando quantidades e encaminhando direções, talvez seja a maior dificuldade de um artista. Reconhecer os próprios limites e avaliar os contornos daquilo que se cria, sua dimensão, importância e desimportância no tempo e no espaço — provavelmente seja isso que eu tenha feito com essas linhas. Depois de dez anos criando ininterruptamente, viabilizar dez produções e manter cinco no circuito há anos, quando sentei para escrever o questionamento se fez inevitável.

Esse questionamento veio em muitas vozes, no início dissonantes: escritos acadêmicos, diários pessoais de criação, extensas notas escritas à lápis nos livros que li durante o doutorado e antes dele, textos que solicitei das bailarinas que vêm trabalhando comigo e, por fim, um retorno aos meus diários e cadernos de muitos anos atrás. Ao revirar os textos antigos e misturá-los com novos, vi-me fazendo uma “performatização dos processos de memória” (QUILICI, 2010, p. 29). Notei que escrever, mesmo que desordenadamente, sempre foi uma maneira de tentar dar sentido e documentar processos, ideias, desejos e influências. Muitas vezes, no mesmo caderno de criação anoto coisas da minha vida privada que, lidas anos depois, fazem-me perceber a relação direta entre o que estava vivendo e o que estava criando.

Nadando como propõe Giacometti, passei a ver meu doutorado como mais um dos meus processos de criação e, ao mesmo tempo, algo que me permitisse crescer como artista. Para tanto,

Há pouco tempo um pedagogo foi convidado para dar uma palestra na universidade onde trabalho, e ele contou sobre um aluno de arquitetura que fazia estágio numa grande firma e tinha vontade de fazer uma iniciação científica sobre o dia a dia do escritório. Mas seu orientador não permitiu, pois o tema não lhe pareceu muito acadêmico. Sugeriu que o aluno se dedicasse ao estudo das colunas gregas e romanas. O pedagogo foi enfático ao criticar o professor, já que o estudo das colunas não acrescentou grandes coisas para a realidade do aluno e para mais ninguém, e sua pesquisa nunca mais foi lida. Todavia, se o aluno tivesse tido permissão para descrever a realidade do seu ambiente de trabalho, hoje teríamos um documento importante sobre as relações de poder, hierarquia, o uso da tecnologia e as formas de organização de um escritório de arquitetura. Esse estudo seria de grande valia para jovens estudantes interessados em ingressar nos tais escritórios e daqui a uns anos poderíamos voltar para esse texto e avaliar as mudanças que provavelmente se operariam com o passar do tempo.

No ano passado resolvi retornar a Londres, depois de oito anos. Fui ao Laban Centre e vi que minha dissertação de mestrado foi lida por duas pessoas. O solo que fiz, também como parte do mestrado, *Querida Sra. M.*, foi apresentado quase 40 vezes e visto por mais de mil pessoas. Fico tentando achar um jeito para que desta vez minha tese não fique encalhada na estante. Penso no pedagogo: talvez se eu fizer o que o estudante de arquitetura tinha vontade, e descrever a realidade de uma coreógrafa paulista com trinta e poucos anos no início do segundo milênio, minha tese possa dar insights sobre as maneiras como se organizam as relações de trabalho, poder, criação, ensino, produção e reflexão em dança, neste lugar e nesta época.

vi-me fazendo incursões em meus diários e anotações do passado, refletindo sobre o presente nas criações e apresentações que aconteceram ao longo do período de doutorado, e pensando sobre o futuro, ao indagar-me a difícil pergunta de onde ir a partir de agora? Ao lançar-me nestes tempos misturados, senti-me trançando desejos no tempo-espço assim como faço coreograficamente, dançando com as linhas do texto escrito que, no início, saíam com dificuldade, mas que aos poucos foram se tornando mais fluidas. Como uma bailarina escrevendo, passei do completo enferrujamento para uma certa habilidade, mas mesmo assim as vozes dissonantes permaneciam: as falas eram todas trançadas, com narradores mais pessoais ou mais acadêmicos, com palavras por vezes mais próximas do coração, do cérebro ou do estômago.

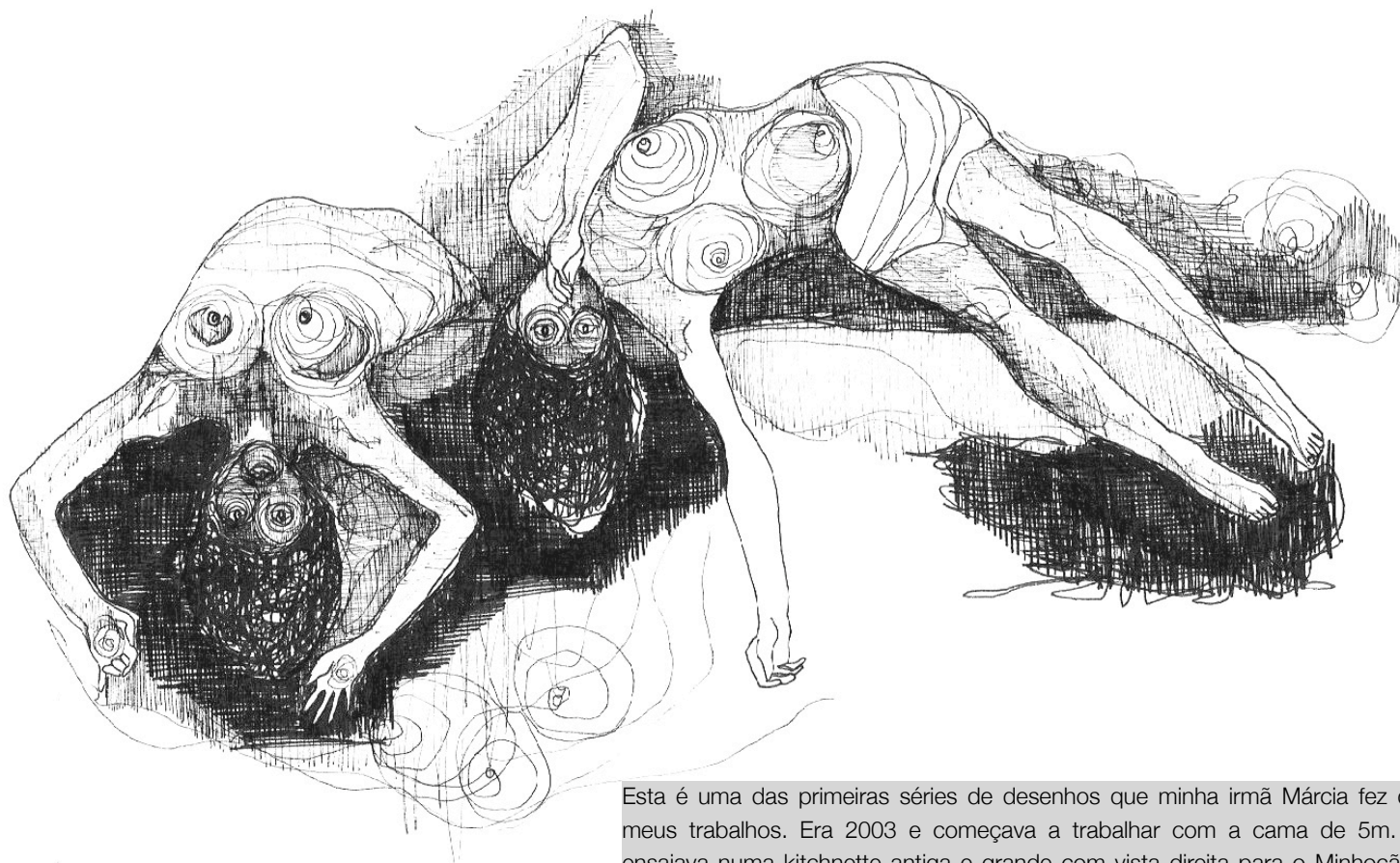
Comecei a criar no computador arquivos diferentes para as vozes, às vezes abrindo-os diretamente pois sabia qual delas iria tomar forma nas linhas, às vezes escrevendo sem saber ao certo e decidindo no final o arquivo para o qual o texto iria. Muitas vezes cortei e coleí pedaços dias depois, considerando que textos do coração e do estômago estavam embaralhando os do cérebro e vice-versa. Por um tempo cheguei até mesmo a buscar a limpeza completa entre as vozes, mas isso não durou quase nada, pois percebi que eram linhas que já saíam trançadas, e que no máximo poderia organizá-las precariamente.

Absorvi a precariedade da organização, tentando manter uma certa disciplina acadêmica nos textos à frente das páginas e incorporando a indisciplina nos versos. Os versos são, no geral, mais pessoais, além de incluírem trechos de diários muito antigos, entrevistas, poemas recebidos, notas que fui fazendo nos livros, lembranças, etc. Mesmo assim, ao invés de escorregar para um diário da vida privada, tentei manter o foco na dança — o que não foi, aliás, muito difícil, pois praticamente tudo que sempre escrevi nos meus diários, cadernos e rodapés de livros, têm a ver com a dança. Incluí também reflexões muito livres a respeito do processo de quatro anos de elaboração deste doutorado, aceitando notas com relação às interferências deste processo inclusive sobre meu próprio corpo.

Tenho consciência de que o caráter pessoal dessas palavras talvez esbarre nas expectativas acadêmicas, e sinto receio ao ler as palavras de meu ex-professor, Renato Ferracini, sobre um trabalho “psudopersonalizado, recheado com historinhas e dramas pessoais, ‘euzinhos sobrepairantes’” (2006, p. 21). Entretanto, talvez minhas histórias não sejam historinhas, mas sim linhas que se foram construindo pelo tempo, ao longo dos meus processos de criação, que esbarraram muitas vezes em frustrações, encontros, certezas e incertezas por vezes mais profundas e também por vezes mais fúteis. Resolvi incluir algumas pequenas futilidades por acreditar que na

A escrita acadêmica só se valida quando os conteúdos que a constituem vêm de livros e artigos; já no texto pessoal informações das mais variadas fontes são válidas. Aqui, ideias trocadas com meus amigos e alunos e seus comentários espontâneos me são tão caros quanto os conceitos dos livros. Em suas palavras, vejo o dia a dia de dezenas de pessoas, um tanto perdidas e um tanto achadas nessa cidade enorme, que ficam horas e horas no trânsito, dentro do transporte público, dos carros que ganharam dos pais ou que compraram à prestação. Com eles, penso sobre o estado do corpo hoje, ontem, na semana passada, no mês que vem – é o tempo do cotidiano que se pensa a si mesmo, e não o tempo suspenso da reflexão puramente teórica. As palavras que saem facilmente das bocas dos meus amigos, colegas e alunos são muito importantes, pois dão *insights* preciosos e me fazem pensar por dias a fio sobre questões muito profundas do meu trabalho.

Há uma linha muito tênue entre informações que importam e que não importam ao se descrever processos de criação, e valorar entre elas talvez seja o mais difícil na construção deste texto. Muitas “fichas” foram caindo ao longo do tempo, às vezes meses ou anos depois das estreias, de maneira que incluo essas informações como se ainda fizessem parte do processo de criação dos trabalhos, já que tenho o costume de não abandonar minhas peças, mas levá-las comigo ao longo dos anos e retomá-las de vez em quando.



Esta é uma das primeiras séries de desenhos que minha irmã Márcia fez dos meus trabalhos. Era 2003 e começava a trabalhar com a cama de 5m. Eu ensaiava numa kitchenette antiga e grande com vista direita para o Minhocão e esquerda para Higienópolis. Desde então ela sempre desenhava meus processos.

vida não cabe somente o sério, mas sim que a dinâmica, a variação e a complexidade passam também pela leveza. Minhas linhas foram sendo misturadas nos tempos, incluindo palavras de dez anos e de uma semana, frases novas misturadas às velhas para embaralhar e reativar um passado que se constroi, ele mesmo, em processo.

Nos capítulos supostamente mais ligados ao cérebro, discorro sobre temas que me são absolutamente preciosos, fazendo, de certa forma, um ajuste de contas. No primeiro capítulo, ao invés de me debruçar em como uso Laban para me ajudar a construir vocabulário de movimentos, fui atrás daquilo que mais me incomoda em suas teorias: sua ideia de harmonia. Parecia-me que não seria possível continuar meu trabalho sem mergulhar nessa questão, o que me foi bastante sofrido, aliás. Seria muito mais fácil, como fazem muitos, simplesmente ignorar essa faceta de seu trabalho, vendo a harmonia como um apêndice constrangedor, mas isso, para mim, só é possível para aqueles que não têm uma compreensão de fato do que consiste sua obra. Apesar de ter sido uma empreitada duríssima, ao sair do outro lado sinto-me compreendendo as teorias de Laban em sua dimensão mais ampla, reconhecendo, inclusive, suas grandes imperfeições.

A maneira como uso Laban para criar fui descrevendo no verso, de forma mais livre e fluida. Entretanto, é fundamental dizer que, para mim, a análise Laban é uma ferramenta que auxilia a afinar os olhos e os corpos. Deixe-me tentar ser mais clara: é possível uma pessoa escrever lindamente mesmo com pouco conhecimento de gramática? Sim, é possível. É possível que alguém, com muito conhecimento de gramática, escreva de forma medíocre? Sim, também é possível. Então saber análise de Laban ajuda ou não? Sinceramente, ajuda tanto quanto saber bem a gramática: não é isso que faz um grande escritor, mas talvez auxilie.

O segundo capítulo empresta de Mark Johnson o entendimento de que a criança desenvolve sua percepção de tempo imbricada com a percepção de espaço, sendo dois os eixos fundamentais: no primeiro caso, antes de conseguir locomover-se no espaço, a criança compreende que os objetos passam por ela e assim constroem um antes, um durante e um depois; no segundo caso, quando ela passa a ser capaz de se locomover, ela percebe que pode construir, a partir de seus deslocamentos, relações temporais e consequentemente narrativas com os objetos que permanecem estáveis no espaço. Segundo Johnson, as metáforas que usamos para falar das nossas relações com os objetos e afazeres da vida são profundamente enraizadas nessas percepções que adquirimos ainda crianças. Dizemos que os dias voaram, que passamos feito relâmpago pela porta, que as oportunidades escorreram pelas mãos, etc.

Nos últimos três anos fiz parte da comissão de curadoria de um importante festival de São Paulo, o Cultura Inglesa Festival, para o qual li em média 60 projetos por ano. Há textos de artistas que passaram pela academia e desenvolveram seus próprios métodos de criação em dança, que usam, independentemente do tema para os quais elaboram, etapas racionais e progressivas que pretendem fazer chegar a resultados com razoável certeza. Sinto como se lesse etapas de pesquisas laboratoriais e fico com a impressão de que o desenvolvimento dessas metodologias pessoais leva a formas individuais de engessamento.

Espero nunca desenvolver uma metodologia de criação que siga etapas previsíveis e classificáveis. A simples palavra metodologia me dá arrepios, já que cada nova peça é o resultado de um caminho que se constrói aos poucos, de acordo com as necessidades e escolhas intermediadas por todos que aceitaram o desafio. Cada projeto requer um caminho diferente, cada nova parceria traz novas estruturas de energia e de comunicação, e resumir tudo isso a um método previsível seria reduzir de antemão as várias possibilidades que um processo de criação permite. Sim, talvez essa maneira de levar o percurso possa ser chamada de metodologia, mas em minha defesa tenho o seguinte argumento: uma metodologia se propõe que outra pessoa, que trilhe as mesmas etapas, chegue a resultados condicionados e, de certa forma, previsíveis; já no meu caso, é impossível seguir as mesmas etapas, pois elas não existem. Se existirem, apago. Não quero ninguém repetindo procedimentos, nem mesmo eu. Esconder caminhos, apagá-los ao longo do percurso para mantê-los somente na lembrança que, com certeza, irá distorcer tudo, é um jogo delicioso. Abandonar, esquecer, deixar passar, escorrer pelos braços. Essa imagem me acompanha há anos, caminhando, olhando para frente, escorrendo água pelas mãos. Hoje estou feliz então jorra uma cachoeira.

As metáforas de Johnson, que se ancoram em nossas experiências profundas do tempo imbricado no espaço e vice-versa, tornam-se as bases para uma reflexão sobre obras cênicas que se desdobram para a percepção do espectador estável, e outras que se colocam mais estáveis e demandam que o espectador passeie por elas para lhes empregar/criar significados. Com relação à primeira categoria, objeto-estável/espectador-que-passa, analiso a performance *Um corpo do qual se desconfia* (2007), que criei juntamente com Anderson Gouvêa, e também debruço-me sobre importantes obras das artistas paulistas Vera Sala e Marta Soares, que vêm se destacando na criação de instalações coreográficas que demandam o deslocamento dos espectadores. Sobre a segunda categoria, espectador-estável/objeto-que-passa, após uma breve introdução teórica que empresta conceitos de Stanton Garner, Peter Brook e Leonard Mlodinov, analiso o solo *Noiva despedaçada* (2009), de Ricardo Iazzeta, para refletir sobre os modos como ele desenvolve sua narrativa alicerçada em oposições, contradições, sobreposições e fricções que demandam uma apreciação atenta, mas de forma alguma passiva.

Ainda no segundo capítulo, procuro investigar uma metáfora pessoal que se construiu muito fortemente a partir de minhas experiências como espectadora de algumas obras de dança contemporânea: aos poucos fui me descrevendo, em conversas informais com amigos, como uma espectadora-refém. Resolvi, então, levar a brincadeira mais a sério e analisar detidamente as ideias contidas num dos livros mais importantes para a validação das práticas conceituais europeias e americanas dos anos 90 e 2000: *Exhausting dance: performance and the politics of movement* (2006), de André Lepecki. No meu ponto de vista, que pretendo defender no capítulo 2 mais detidamente, o autor constrói teses identitárias que valorizam a *stillness* (pausa, desaceleração, calma) e desvalorizam o movimento, fazendo uma ampla generalização da relação entre movimento e sujeito cinético que ele considera ser a ontologia coercitiva da dança moderna. Empréstimo da teórica Isabelle Launay palavras mais sensíveis para tentar livrar o movimento do aspecto absolutamente negativo que Lepecki o impregna e devolver-lhe a complexidade que lhe é de direito.

No capítulo 3 desenvolvo uma reflexão sobre o que venho denominando recentemente de dramaturgia do in/consciente. Empréstimo principalmente conceitos da psicanálise, mais especificamente os estudos de Freud sobre a repetição e as operações do inconsciente, e os posteriores desenvolvimentos de Deleuze sobre os mesmos temas. Busco escrever sobre formas de organização poética da cena que me interessam, a partir de análises de alguns de meus próprios trabalhos e um diálogo com obras de artistas que admiro, especialmente Pina Bausch. Trago também para a discussão o recente solo *Como superar o grande cansaço?* (2010), do jovem coreógrafo

Ao nomear um solo que criei em 2005 para o projeto Sala de Visitas do Caleidos, a convite da minha ex-professora da UNICAMP, Isabel Marques, e seu parceiro Fábio Brasil, dei o título de *3 tempos num quarto sem lembrança*, numa referência ao fato de utilizar elementos de três criações anteriores para desenvolver um solo novo. Escolhi a palavra “quarto” para nomear o lugar da casa onde a ação se passa, já que uso como objeto de cena uma cama de solteiro com cinco metros de comprimento e luz como se entrando pelas frestas de janelas. O “quarto sem lembrança” seria uma referência à repetição exaustiva que utilizo como estrutura de composição e sua capacidade de apagar qualquer tentativa mais organizada de compreensão lógica e causal dos elementos apresentados. Em 2009, ao escrever uma introdução para este trabalho que seria gravado como parte de uma série sobre dança contemporânea para a SESCTV, a teórica Cássia Navas (minha orientadora) escreveu que “a artista se compõe e se recompõe, debatendo-se a partir dos temas que a impulsionaram a juntar três de seus solos em obra única, em um ‘quarto’ que se propõe sem lembranças”. Eu nunca tinha me dado conta de que o título continha o fato de eu juntar três trabalhos num quarto trabalho – a duplicidade da palavra “quarto” nunca tinha me passado pela cabeça.

Em 2007, tive um projeto aprovado pelo 10º Cultura Inglesa Festival para criar o solo *Querida Senhorita O.*, inspirado na personagem Ofélia. Sete anos depois de ter feito um trabalho sobre a Lady Macbeth tive vontade de pesquisar essa outra personagem *shakespeareana*, também sob o viés de como ela se construía a partir da sua relação com os personagens masculinos da peça, especialmente seu pai, seu irmão e Hamlet. Na época tinha trinta anos e queria perceber as reverberações da loucura da Ofélia em mim, construí-la a partir de um enfoque bastante pessoal. Para ser ainda mais sincera, havia acabado de receber um *e-mail*: “Faça o que precisar fazer para lidar com o fato de que eu nunca quis, nem nunca vou querer, ter nada sério com você.” Não adiantou apagar o *e-mail* na hora, nunca mais esqueci essa frase. Numa viagem megalomaniaca, senti-me a Ofélia sendo rejeitada por Hamlet.

paulista Eduardo Fukushima, que tem pontos de diálogo com meus trabalhos, especialmente no que toca o uso da repetição em cena.

Abordo o fato de eu organizar minhas peças a partir de negociações espaço temporais de cenas através de deslocamentos, condensações, acumulações, substituições e deslizes — operações assemelhadas às que se operam no inconsciente. Descrevo o que chamo de texturas/frequências e *assemblages* de movimentos como estruturas diferenciadas de composição, que perpassam todos os meus trabalhos. Escrevo também sobre como a repetição é usada para criar estratégias narrativas e dramatúrgicas, especialmente com relação a imagens/texturas/*assemblages* que se diferem entre si mas que mantêm o mesmo conceito de base, de maneira que uma certa trama não-causal seja, aos poucos, trançada para a construção de significados — que são sempre delicados como bolhas de sabão.

Anexos ao texto encontram-se DVDs de quatro montagens que considero muito importantes na minha carreira: a versão original, gravada no Laban Centre de Londres em outubro de 2000, do primeiro solo que criei, *Querida Sra. M.*, dançado pela bailarina Marion Ramirez; uma gravação feita pelo SESCTV do solo *3 tempos num quarto sem lembrança*, em temporada no SESC Av. Paulista em abril de 2009; a performance *Um corpo do qual se desconfia*, criada em parceria com Anderson Gouvêa, gravada pelo Rumos Itaú Dança 2007; e o mais recente trabalho da Companhia Perdida, *(depois de) Antes da Queda*, inspirado nas fotografias da artista americana Francesca Woodman (1958-1981), apresentado em maio de 2010 no Centro Cultural São Paulo, gravado por Mariana Sucupira.

Aproveito para esclarecer que todas as traduções contidas na tese foram feitas por mim, e os originais estão nas notas, ao final do texto. Além disso, os desenhos que ilustram as páginas são de minha irmã Márcia — todos de ensaios e espetáculos meus. Espero contar com a paciência do leitor também quanto às notas de rodapé, que foram substituídas por notas no final do documento devido à formatação frente/verso.

A organização precária das linhas, mais ou menos ligadas a diferentes órgãos e partes do corpo — coração, cérebro e estômago, mas também fígado, músculos, intestino, olhos, boca, coxas, culotes, pescoço, hipotálamo, etc. —, arremata em si um fim sem final. São considerações inconclusivas, que marcam um término cronológico mais do que afetivo, pois somos somente nós, humanos, que colocamos os ponteiros do relógio no tempo do mundo.

Eu tinha uma imagem que me acompanhava — de corpo de mulher afundado com uma pedra em cima, e fui atrás dessa pedra. Uma parte da faculdade onde trabalho estava em obras e muitos tijolos de concreto estavam empilhados. Assim que vi aquele bloco de concreto decidi que ele seria a pedra da minha Ofélia. Trabalhei incessantemente com esse objeto, transformando-o em cachorrinho, travesseiro, cadeira, levei-o para o fundo do mar quando gravei, em Angra dos Reis, a cena final da peça, mas nunca soube exatamente o porquê de ter escolhido o bloco de concreto, apesar de saber com absoluta certeza que tinha escolhido o objeto certo. Uns três meses após a estreia, minha terapeuta da época perguntou a razão do bloco e eu não soube responder; disse somente que o tinha visto um dia e que sentia que fazia sentido. Nunca duvidei do bloco. Ela então me disse que o que tinha matado a Ofélia era a dor insuportável de lidar com a verdade da sua realidade, com o fato de seu amado ter assassinado seu pai. Ela não suportava a CONCRETUDE da situação, como se a realidade fosse pesada demais, concreta demais para suportar (como o meu tijolo de 10 quilos).

Esses exemplos do quanto de meus próprios trabalhos me escapam não são, para mim, sinônimos de fragilidade mas sim da força que a própria obra vai adquirindo ao longo do processo, do quanto ela se dobra na minha direção e acaba por desenvolver “causalidades deslocadas”, que vou seguindo um pouco conscientemente, mas um pouco inconscientemente também. Há coisas que o trabalho me diz muito tempo depois, e às vezes é somente com a ajuda de uma outra pessoa que posso ouvi-las.

CAPÍTULO 1**Laban e a ideia do corpo harmônico****1.1 Introdução**

As teorias de Rudolf Laban⁷ formam um quadro muitas vezes caótico, com extensas ramificações e áreas obscuras. É preciso que um mestre guie o aluno pelos meandros desse quadro — é impossível entendê-lo somente pelos livros⁸ — e, mesmo assim, a cada curva do caminho, novas portas se abrem. Daí decorre a primeira crítica às suas ideias: diz-se que se estruturam como um labirinto semelhante às ordens iniciáticas de que Laban fazia parte, especialmente a maçonaria. Em meio às trilhas tortuosas, palavras se repetem exaustivamente, como pegadas mais fortes que parecem irradiar sentido: harmonia, formas platônicas, cosmos, dança livre, componentes do movimento, qualidades dinâmicas, direções no espaço, afinidades, formas, desenhos espaciais, estado interno, emoção, atenção, intenção, fluxo, espaço, peso, fluência, tempo, impulso, ações de esforço, cinesfera, partes do corpo, ações básicas, simetria, assimetria, entre outras.

São palavras que formam o vocabulário específico de uma linguagem que aprendemos quando adentramos o labirinto. Elas são úteis porque dissecam o movimento, dão-nos a possibilidade de analisá-lo, compreendê-lo e descrevê-lo, pois partem do conceito básico de que o movimento se divide em componentes que, juntos, se misturam na fórmula de uma ação específica entre uma infinidade de outras. Assim, ao invés de restringir os movimentos num código, como fazem o balé clássico, o flamenco, as danças populares, o hiphop, etc., Laban se propôs a árdua tarefa de estudar qualquer movimento, e essa é uma das razões de tantas ramificações teóricas — pensar que é possível analisar qualquer ação a partir de seus componentes é útil também para outros campos, além da dança: a educação, a psicologia, os esportes, a organização fabril, o teatro, etc.

Entretanto, apesar de caótico na superfície, se abrímos sulcos entre os ramos veremos que as raízes das ideias têm uma origem comum, que pulsa o próprio desejo de Laban: encontrar leis harmônicas que ligassem o movimento humano ao cosmos, às regras que organizam o universo. Como um alquimista, Laban separou o movimento em componentes para poder depois brincar com suas fórmulas, adicionando elementos em quantidades diferentes e avaliando os resultados. Se os alquimistas queriam fazer ouro a partir de componentes químicos mais pobres, Laban acreditava ser

Há um momento na criação quando o trabalho começa a falar. Ele diz se os processos estão fazendo sentido, se as cenas se encaixam, se as propostas para os laboratórios são pertinentes, se a trilha está caminhando e se o figurino está na direção certa. No começo não há nada e vou junto com quem está comigo tateando coisas, inventando, fazendo laboratórios sobre os assuntos, levantando ideias, gostando de umas coisas e não de outras. Mas chega uma hora que o trabalho começa a pedir, ele começa a falar – é como se ele fosse saindo de mim e num momento se dobrasse em minha direção. Eu adoro essa hora, sei reconhecê-la. E fico morrendo de medo quando ela demora a chegar. A obra tem que começar a demandar coisas e indicar caminhos, dizer sim e não. Depois disso dá para continuar criando.

Há também o momento quando as cenas se estruturam mais ou menos dramaturgicamente e consigo ter uma visão, ainda que incipiente, do todo. Nesse momento é hora de começar a exercitar a obra. Fico semanas ou meses passando o trabalho inteiro para ganhar compreensão sobre as energias das cenas e as transições. Sei que às vezes quem trabalha comigo se enche nessa fase, mas é preciso que o trabalho faça exercício, que ele deixe de ser uma criança gordinha e flácida para se tornar um moleque ágil.

Nem sempre dá certo, pois às vezes os olhos se cansam e passar tantas vezes simplesmente perde a sua função. Esse é um problema real, não sei lidar muito bem com essa fase. Assim como quando lemos muitas vezes o mesmo parágrafo que escrevemos sem perceber os erros de ortografia, chega uma hora que os olhos amortecem e ficam cegos para a criação. Preciso então de férias longas, de distância, mas isso quase nunca é possível, e muitas vezes a peça vai para o palco sem que eu a veja mais de tanto cansaço na retina. É uma pena, fico muito triste. Nessas horas espero que os outros me digam o que veem para que eu entenda um pouco do que se passa, mas é terrível ver pelos olhos dos outros. Sinto-me melhor quando tenho mais tempo, quando minha retina não está em frangalhos e consigo eu mesma ter uma compreensão do trabalho. Quando chego assim na estréia sinto-me bem mais forte e as críticas não me afetam tanto. Ficar sem olhos para o próprio trabalho é ficar sem escudo para as críticas. Pois é claro que as opiniões serão diversas e diferentes, todo mundo que vê um trabalho de arte cria uma opinião sobre ele, é automático.

Prefiro ‘escutar’ o tema (se houver), as pessoas, e esperar que o caminho vá se definindo aos poucos. Obviamente, há indicações de traçados que podemos escolher no início e escrever sobre isso no projeto; indicações que podem, no futuro, ser subvertidas de acordo com o que encontramos no mergulho.

possível encontrar as fórmulas do movimento harmonioso que levariam o ser humano a um grau espiritual mais elevado.

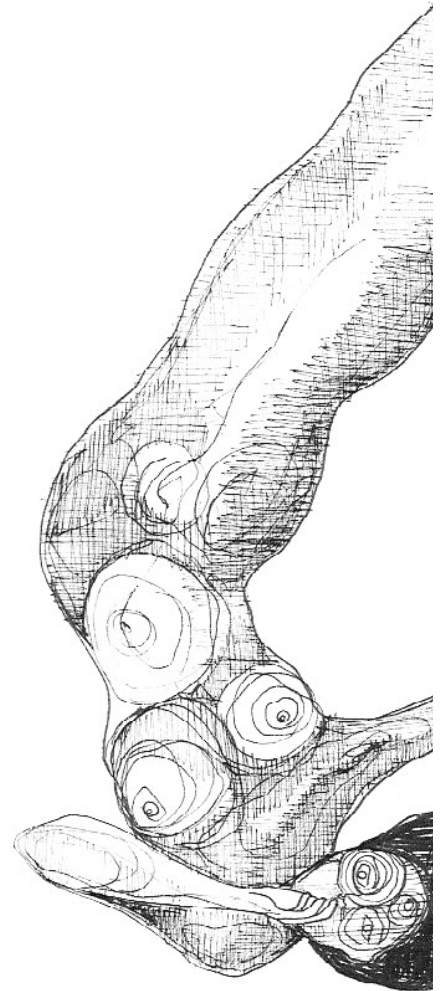
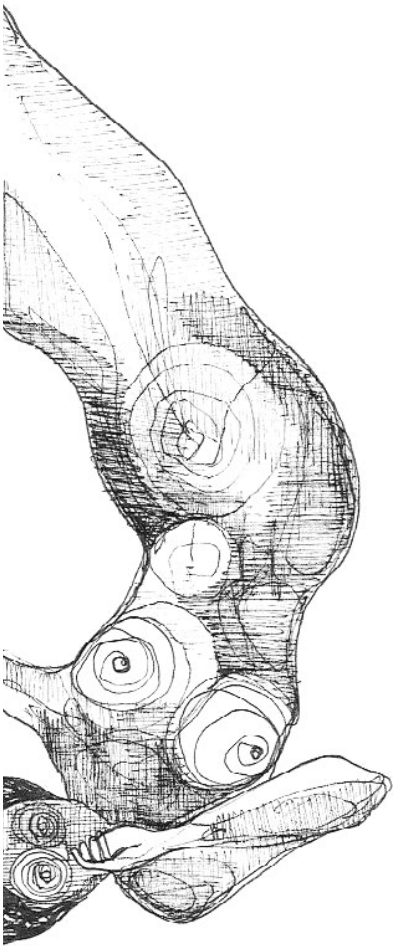
Assim como muitos de seus contemporâneos, Laban exala em sua língua inventada, útil apesar de labiríntica, a ansiedade humana frente à modernização e o desejo de voltar a algo anterior e intocado, que mistura temperos de retorno à natureza e mergulho no interior da alma humana — receita que ele experimentou literalmente no Monte Verità, na Suíça italiana, logo no início de suas explorações. Ao longo de uma carreira longa e fértil, vemos suas ideias sendo transformadas muitas vezes ao sabor da situação, adaptando-se (e sendo úteis) ao Nacional Socialismo e depois à praticidade inglesa/americana⁹, sendo ainda exportadas para terras longínquas como o Brasil, onde prolifera cem anos depois. Tal percurso demonstra a incrível capacidade de adaptação de suas ideias, que foram adquirindo novas roupagens ao serem chamadas de nomes muito mais afeitos a cada situação. Propomos, como dois exemplos fundamentais, (1) a adaptação da ideia de alma ligada à espiritualidade no conceito de personalidade, e (2) a adaptação do binômio harmonia/desarmonia em integração/fragmentação.

alma (espiritualidade) → personalidade

harmonia/desarmonia → integração/fragmentação

Entretanto, apesar das roupas novas, as ideias de Laban mantêm elementos ideológicos que se revelam somente no seu dissecamento histórico e teórico. Para tanto, é preciso desapegar-se da linguagem aprendida e construir um espaço de distanciamento, que se torna por vezes sofrido, já que o processo iniciático demandado é percorrido muitas vezes de olhos fechados. Ao quebrar a crença, fica o gosto da ingratidão, como se dissecar fosse remexer no cadáver colocado em redoma de vidro. Infelizmente, uma vez levantada a tampa vê-se o que não se deseja: larvas de preconceito, xenofobia e ligação com o nazismo. Vê-se também o esforço hercúleo de discípulos para salvar as ideias do mestre, adaptando-as a atividades nobres como o ensino (Lisa Ullman¹⁰) e a psicologia (Marion North¹¹), limpando-as de seus aspectos místicos (Warren Lamb¹²), ou exaltando e estendendo suas utilidades (Valerie Preston-Dunlop¹³).

Se Laban queria encontrar as leis harmônicas que ligariam o movimento ao cosmos e ajudariam a construir um novo homem, ele o fez a partir de explorações práticas, iniciadas na natureza serena e reconfortante do Monte Verità. Nessa montanha, dezenas de refugiados da



modernidade experimentavam o vegetarianismo, a vida comunal, a igualdade entre os sexos, a liberdade sexual e o desapego dos valores burgueses. Dançando para suar a ansiedade da modernização, esse grupo talvez tenha sido o motor tanto das primeiras regras do mestre quanto daquilo que as desestabilizou constantemente: as ideias de Laban partiram do ser humano e desta forma mantiveram contradições de base.

Mesmo que ele tenha passado a vida inteira tentando eliminar tais contradições, elas permaneceram e foram sendo recalçadas, transformando-se em bolhas de lama pantanosa debaixo da folhagem. Encontrá-las e reconhecê-las como parte do caldo das teorias Labanianas é um caminho importante para quem fala sua língua hoje em dia. Mapear alguns desses buracos sem resposta, ou os limites do que se transformou o sistema Laban nas últimas décadas, faz-se fundamental para demonstrar alguns de seus usos equivocados e desnudar as suas incapacidades. Pois acreditar que ele dê conta de analisar os movimentos em toda sua amplitude, como ainda é recorrente, é manter-se de olhos fechados e perpetuar uma falsa visão sobre o corpo e o movimento humanos.

1.2 Laban, Harmonia e Nazismo

No artigo *Laban's Secret Religion*, a historiadora alemã Marion Kant defende que a ideia de harmonia de Laban teria origem em sua empreitada pessoal para construir a dança como meio de transcendência espiritual, uma “religião do ato” (KANT, 2002, p. 44), influenciada pela Maçonaria, a Rosa Cruz e a Ordem dos Templários, cujos preceitos aproximaram-no da ideologia Nazista.

para Laban harmonia equivalia à condição para transcendência, para se superar a matéria física, corporal. O caminho e a porta de entrada para o outro mundo, ainda desconhecido, poderiam ser encontrados uma vez que as relações de harmonia fossem descobertas. (KANT, 2002, p. 49)¹⁴

No livro *Hitler's Dancers*, escrito por Kant juntamente com Lilian Karina (publicado em alemão pela primeira vez em 1996 e traduzido para o inglês em 2003), as autoras empreendem uma ampla revisão histórica da dança alemã do período entreguerras, e afirmam que, com raras exceções (sendo a mais famosa o autoexílio a que se impôs Kurt Jooss¹⁵ na Inglaterra em 1933 após

Mas há caminhos de criação, especialmente com relação à pesquisa de vocabulário de movimentos, que foram se tornando recorrentes nos meus processos. Para mim sempre foi importante não emprestar movimentos de aulas de técnica e não criar um vocabulário repetível para peças diferentes. Observo que muitos coreógrafos acabam por criar vocabulários pessoais com passos que levam de uma peça para outra, não importando o tema. Para mim, esses coreógrafos compõem da mesma maneira que os mestres do balé clássico do século XIX, que desenvolviam passos para momentos de virtuosismo e deixavam a narrativa a cargo da pantomima. Os coreógrafos contemporâneos que dramaturgicamente se assemelham aos mestres de balé desenvolvem passos pessoais de virtuosismo que repetem em todas as suas criações, e deixam a narrativa ser levada por momentos teatrais que podem incluir também vídeos ou canções com letras, ou até mesmo falas. Acho engraçado que alguns desses coreógrafos sejam louvados como expressões da mais avançada pesquisa em dança contemporânea no Brasil, enquanto suas estruturas de composição têm pelo menos 150 anos.

Separar os momentos de dança dos de narrativa sempre me pareceu tomar o caminho mais simples. Por compreender que o movimento pode veicular narrativa através de si mesmo procuro maneiras de compor que não os separe. O difícil disso é que para cada nova peça tenho que começar do zero em termos de vocabulário de movimentos. No começo de cada trabalho, eu literalmente não tenho nada, porque me imponho que não posso emprestar movimentos de trabalhos anteriores aleatoriamente, a não ser que a proposta seja fazer uma nova criação a partir de criações antigas, como no caso do solo *3 tempos num quarto sem lembrança*.

reiteradas ameaças aos integrantes judeus de sua companhia, e mais diretamente ao seu compositor Fritz Alexander Cohen), a grande maioria dos artistas ligados à dança expressionista alemã (*Ausdruckstanz*¹⁶) se beneficiou da atenção que esta arte recebeu da burocracia nazista em forma de incentivos financeiros e, especialmente, pela organização de classe que o regime promoveu. Estranhamente, enquanto todas as outras linguagens artísticas engajadas nos movimentos das vanguardas do entreguerras minguou, a dança expressionista floresceu e conseguiu inclusive diminuir sobremaneira a influência do balé clássico em território alemão, afirmando-se como uma arte genuinamente nórdica e ariana.

O livro tem três partes. Na primeira, Lilian Karina, ex-bailarina clássica do entreguerras na Alemanha, que se exilou na Suécia para escapar do nazismo, faz uma incursão nos arquivos da época para desvendar o que acontecera com muitos de seus companheiros. Em sua busca, descobrimos que os documentos que ligam importantes nomes da dança alemã ao regime nazista tinham sido guardados pela burocracia da Alemanha Oriental e não tinham sido visitados em 40 anos. Em 1986, depois de um cansativo período em busca de autorizações, Lilian conta que no prédio da administração militar soviética, “o material veio coberto de pó e amarrado por uma corda. Os grossos arquivos e pacotes empoeirados e desordenados claramente não haviam sido vistos por ninguém e provavelmente estavam lá desde o período nazista” (KARINA, 2004, p.4).¹⁷

Na segunda parte do livro, Marion Kant faz uso de seus conhecimentos como historiadora para reunir as informações contidas nos muitos documentos descobertos e remontar a aproximação entre o nazismo e importantes figuras e associações da dança alemã, incluindo praticantes do balé clássico, de danças sociais e ilustres inovadores da *Ausdruckstanz*. Segundo Kant, a burocracia do regime, que pretendia se instaurar em toda teia social como forma de controle estatal sobre o indivíduo, fez com que os artistas da dança moderna vislumbassem a possibilidade de ascender e ganhar espaço na luta feroz que havia anos travavam contra o balé clássico nos teatros do Estado. Ela conta como figuras ilustres, especialmente Rudolf Laban e Mary Wigman¹⁸, lutaram dentro do regime na tentativa de estabelecer as bases para a nova dança genuinamente alemã.

A terceira parte do livro contém os documentos encontrados por Lilian Karina traduzidos para o inglês. Agora definitivamente acessíveis, eles dão base às ideias das autoras e demonstram muitas de suas colocações.

Nas últimas linhas de seu texto, Lilian Karina resume o que ocorreu historicamente com as teorias labanianas. Segundo ela, depois de sua queda dentro da burocracia nazista, devido a desentendimentos internos com o poder centralizador de Goebbels, Laban se exilou na Inglaterra,

Percebo que uso muitas referências bidimensionais, especialmente fotografias, para a construção dos vocabulários de movimentos. Esse processo teve início em *Corpos Partidos* (2005), como uma necessidade de me comunicar concretamente com a bailarina com quem trabalhava na época, Alexandra Itacarambi. Fotografar as posturas do corpo uma da outra me pareceu ser um jeito rápido e fácil de documentar o que descobríamos nos ensaios, e a possibilidade de colocar centenas de imagens digitais no computador e mudar as ordens de suas sequências ajudou-me a pensar sobre possibilidades coreográficas. Claro que a transição de uma postura a outra é que dá origem aos movimentos, entretanto em *Corpos Partidos* eu ainda não me sentia muito confortável para lidar com isso e observo que escolhi uma alternativa interessante para minha inabilidade — ou muito rápido, de maneira a não prestarmos muita atenção nas transições, ou muito lento, para que elas pudessem ser trabalhadas com cuidado.

Como quando aprendemos uma nova língua, criar movimentos novos é um processo longo, lento e exaustivo. É muito fácil cair no que já conhecemos, e mesmo que criemos movimentos novos em termos de direções no espaço, níveis e coordenações de partes do corpo, é muito difícil não colocar tudo nas variações dinâmicas às quais estamos habituados. Quebrar os vícios dinâmicos de um intérprete talvez seja um dos trabalhos mais árduos que tenho, pois não consigo conviver com previsibilidades qualitativas. Então para tomar cuidado e tentar evitar essas armadilhas, o começo é sempre lento e penoso. Com o tempo, o corpo vai aprendendo e se acostumando com as novas informações e se tornando mais hábil, capaz de adicionar velocidade sem cair nas previsibilidades dinâmicas. As pessoas com quem trabalho também vão se tornando mais capazes de se autoavaliar e reconhecer vícios dinâmicos e espaciais nos seus próprios corpos. Se essa melhora qualitativa de autopercepção não acontece depois de um tempo, sei que não posso continuar trabalhando com essa pessoa. É um tipo de inteligência bastante específica, mas eu preciso dela; do contrário meu trabalho simplesmente não acontece. Vício dinâmico, para mim, é o pior que pode haver no trabalho de um bailarino.

onde alguns de seus importantes discípulos — também em exílio — o acolheram. Foram eles que, segundo ela, trabalharam para transformar as ideias do mestre num sistema de análise de movimentos e num instrumento pedagógico, limpando-o da visão ideologizante e ocultista de Laban. Neste sentido, ela credita a Sigurd Leeder¹⁹, Albrecht Knust²⁰ e Lisa Ullman a perpetuação do sistema em algo amplamente utilizado hoje em dia, em todo o mundo (KARINA, 2003, p. 60).

O grupo de estudantes que se formou na escola *Art of Movement Studio* (Estúdio da Arte do Movimento), fundada por Rudolf Laban e Lisa Ullman em Manchester, em 1948, foi a primeira geração inglesa de discípulos que renovaria, uma vez mais, os conceitos do mestre e seguiria no sentido de criar uma sistematização, mesmo que isso fosse contra os ideais de Laban²¹. Entre eles estavam Warren Lamb²², que lançaria as bases para uma aproximação efetiva entre *Eukinetics* e *Choreutics*; Marion North, que se aprofundou na relação entre movimento e aspectos psicológicos da personalidade e dirigiu o Centro Laban de Londres por mais de 20 anos, e Valerie Preston-Dunlop, grande conhecedora de *Choreutics*, Labanotação e disseminadora da *Motif Writing* (Escrita de Motivos), que ofereceria conceitos novos para o movimento no espaço e é há décadas referência no que passou a denominar de Estudos Coreológicos.

Aos poucos as ideias de Laban adequaram-se à praticidade inglesa e americana (nos EUA, Irmgard Bartenieff²³ expandiu suas ideias no contexto da fisioterapia e terapia somática), sendo incorporadas no ensino, na psicologia, em terapias corporais e no ambiente de trabalho — muito mais do que diretamente em coreografia. Entretanto, para que este processo desse certo, era preciso ignorar suas atitudes em relação ao Nacional Socialismo ou oferecer explicações morais aceitáveis. Sendo assim, Laban entrou para a História como um artista que ficou na Alemanha para defender sua dança até que sua vida se tornou insustentável e o exílio em 1937 a única opção²⁴. Ao rememorar os anos passados no *Art of Movement Studio*, Warren Lamb diz que “nós todos tínhamos a impressão de que ele era um refugiado do regime nazista” (apud McCaw, 2006, p. 29)²⁵, e segue dizendo: “Eu realmente acredito que ele foi ingênuo o suficiente para pensar que poderia influenciar a liderança nazista para a sua maneira de ver a vida, o movimento e a criatividade individual” (Ibidem, p. 29)²⁶. Kant esclarece que após a Segunda Guerra mundial “dançarinos alemães eliminaram a terminologia abertamente nazista, rescreveram suas biografias para omitir o período de 1933-45 ou se colocarem como vítimas do regime” (KANT, 2004, p. x).²⁷

Infelizmente, os muitos documentos descobertos recentemente narram uma outra história. Laban sabia do que se passava no regime nazista e foi ator de algumas de suas barbaridades. Em 1934, quatro anos antes de promulgada como lei, Laban, então diretor de dança da Superintendência

Por favor, um pouco de paciência pois talvez eu me demore para articular o que pretendo. São coisas novas para mim, conexões recém-descobertas e profundamente obscuras ainda. Há uma relação direta entre minha dança e o fato de eu enxergar mal. Ao crescer, meus olhos melhoraram e hoje tenho somente 2,25 de hipermetropia no olho direito e 2,75 no olho esquerdo. Aos seis anos tinha 6 graus, juntando hipermetropia e um pouco de astigmatismo. Minha tia Deola salvou meu olho esquerdo por pura sorte, pois ao terminar sua residência em oftalmologia fez o exame na família inteira. Quando diagnosticou meu problema (eu tinha 40% de visão no olho esquerdo, que estava ficando cego, e 60% no olho direito), mandou-me para seu professor em Ribeirão Preto. Durante dois anos usei tampão, primeiro no olho melhor para forçar o pior a não se apagar, e depois alternando, numa tabela complicadíssima de horários que, segundo minha antiga terapeuta, deu início à minha extrema disciplina (se alguém escuta, da própria terapeuta, que é a pessoa mais disciplinada que ela já conheceu, juro por Deus, a gente se sente meio extraterrestre). Eu tinha seis anos e foi como o Miguilim, de Guimarães Rosa: de repente a gente descobre que o mundo não é bem aquele que existia, é uma sensação esquisita de um antes e depois. Junto com os óculos gigantes e de lentes pesadas, vieram os xingamentos na escola que talvez tenham dado início à timidez que escondo violentamente. Eu tinha seis anos quando coloquei óculos, e tinha seis anos quando comecei a dançar. Dançando, não usava óculos – era o único momento que ficava livre deles (o tampão eu mantinha).

Foi na natação que juntei os pontos, ou melhor, meu corpo juntou os pontos, o que faz com que a síntese seja muito maior, pois quando ela é nascida do corpo a verdade é a mais verdadeira: com os óculos de natação enxergo pouquíssimo. Sempre entra água, meus cílios são grandes e ficam raspando. Nado às cegas, ou quase. E assim voltou a memória das aulas de dança, ou do tempo antes dos óculos, quando não enxergava e não sabia. Somente aos 17 coloquei lentes, então dançar foi, durante muitos anos, uma experiência embaçada. Quem tem grau nos olhos pode relaxar a vista e enxergar turvo, o que eu ainda faço muito. No palco ou no dia a dia, quando não quero ver quem está perto, ou esquecer-me das coisas, turvo os olhos. Nadar é o mais próximo de dançar que já tive, e um tipo de dança que me coloca de volta num tempo antes da cobrança, quando não precisava ser boa. Nunca serei uma grande nadadora, então é na água que retomo minhas mais antigas conexões com o movimento, o ritmo, a respiração, a alegria simples do corpo se coordenando.

Geral dos Teatros do Estado, expulsou das escolas de dança todas as crianças judias, numa tentativa de demonstrar-se aliado do regime. Além disso, ele foi um dos responsáveis pela “arianização” dos profissionais de dança, que deveriam provar sua linhagem e associar-se a uma das organizações de classe ligadas à burocracia nazista para poderem continuar trabalhando.

É compreensível que o livro de Marion Kant e Lilian Karina tenha tido grande repercussão²⁸. Afinal, ele compromete a explicação moralmente aceitável construída para as ligações entre Laban e o nazismo até 1937. Nós conhecemos a história do linchamento completo que aconteceu com artistas que se associaram ao nazismo. Laban manteve-se intacto durante décadas tanto pelo árduo trabalho de seus devotados discípulos (que transformaram suas ideias num sistema de análise/ensino) quanto por uma questão de sorte: suas cartas, memorandos e documentos do período nazista foram mantidos longe do mundo ocidental por mais de 40 anos pela muralha de ferro comunista.

Entretanto, apesar da transformação de suas ideias num sistema, salvando-as para a posteridade no seio dos países vencedores da guerra, há limites para o grau de limpeza possível. A harmonia, conceito que permeia todas as suas teorias e sem o qual muitas de suas ideias não se sustentam, talvez seja o limite final para tal empreitada. Não há como contornar esse entrave teórico tentando encontrar respostas práticas e ideologicamente limpas. Infelizmente, o desejo de construção do corpo harmônico, que guiou Laban em todas as suas incursões, é justamente aquilo que o compromete ideologicamente, pois só pode ser compreendido de fato se retornarmos suas ideias às suas origens — como preceitos para a criação de uma “religião do ato”, da qual ele seria o grande líder. Kurt Jooss conta que, ao estudar com Laban em 1920, teria ouvido a seguinte frase do mestre: “Você verá a dança se desenvolver enormemente neste século e ela será a salvação da humanidade” (apud MARKAND, 1993, p. 45).²⁹

A busca pelo Novo Homem se deu em diversas frentes no período entre o final do século XIX e início do século XX, tendo sido superada somente com o fim da Segunda Guerra e o reconhecimento dos horrores que tal doutrina poderia gerar. O Nacional Socialismo foi um dos exemplos mais brutais e cruéis do lado negativo de tal ideologia; entretanto, ele inseriu-se historicamente entre vários outros movimentos sociais que também tinham a intenção de construir tanto um novo homem quanto uma nova sociedade. Laban bebeu de vários desses movimentos, especialmente das muitas religiões seculares em moda na época, e experimentou a vida comunitária no Monte Verità que muitos abarcaram como resposta à ansiedade trazida pela modernização. Todavia, enquanto vários de seus colegas escolheram o exílio, é fato que Laban aproveitou as benesses da associação com o Nazismo até 1937.

Há algum tempo, um moço com quem me relacionei por quase seis meses foi ver meu solo *Querida Sra. M.*. Ele já havia visto vários outros trabalhos meus, mas como este solo eu não dançava há muitos anos, foi a primeira vez que ele o viu. Depois, sentados no carro no caminho para casa, ele me disse que tinha me visto, no palco, como se eu estivesse sozinha num canto do quarto em momento de profunda e silenciosa intimidade. Eu estava me relacionando com este homem há meses e ele nunca tinha me visto assim, e então percebi que na presença de um outro é difícilimo conseguir este estado, mas no palco sinto-me muito nesse lugar. Uma sensação de cair em si, quando as relações afetivas, os trabalhos e as obrigações parecem se aquietar e penso que tudo poderia ser diferente, que há um ponto zero de onde eu simplesmente poderia pegar uma outra direção, de onde eu poderia, no passado, ter pegado uma outra direção e tudo hoje seria outra coisa.

Quando morava em Londres fazia uma brincadeira muito simples: no topo do Greenwich Park, onde passa o meridiano zero, com um pé de cada lado do mundo mapeava os continentes a partir do meu corpo. Fechava os olhos e tentava sentir para onde meu corpo pendia: Japão? Austrália? EUA? Brasil? Eu precisava me afinar, limpar os pensamentos, ficar vazia do mundo e tentar sentir para onde eu pendia: queria voltar pra casa? Queria continuar a viagem? O vazio é a base dessa afinação. Não sabia que levava isso para o palco, mas o moço com quem eu estava notou e falou-me a respeito. Eu nunca teria percebido sozinha; esses pontos foi ele que juntou para mim. Apesar de ele nunca ter me visto em momento de tamanha intimidade, senti que somente uma pessoa muito íntima a mim poderia ter percebido isso.

A facilidade com que seu trabalho foi incorporado pelo Terceiro Reich nos faz refletir sobre a compatibilidade entre suas ideias e a ideologia nazista, pois a afirmação de que existam movimentos harmônicos e a busca por sistematizá-los deixa clara sua visão de que também existam movimentos desarmônicos, o que lembra em muito a diferenciação nazista entre boa arte e arte degenerada. Ademais, a certeza da superioridade da raça ariana também era compatível com a crença de Laban na distinção entre sociedades mais e menos avançadas, que ele dizia observar pelas qualidades das danças de seus povos.

1.3 Laban, Movimento e Interioridade (Alma → Personalidade / Harmonia → Integração):

Se Laban foi inovador em muitos aspectos, talvez uma de suas ideias deva receber atenção especial devido à transformação radical que ela operou na história da dança ocidental e nas pesquisas sobre o movimento: sua certeza absoluta na relação íntima entre movimento e interioridade. “Dança como meio de transcendência era uma escolha muito incomum, daí também jaz a originalidade de Laban” (KANT, 2002, p. 48)³⁰. Segundo North, “Laban disse que o movimento ‘é a expressão externa de energia viva interna’” (NORTH, 1972, p. 39)³¹, localizada num lugar que ele denominava de terra do silêncio — “uma paisagem escondida e esquecida está lá, a terra do silêncio, o reino da alma” (LABAN, 1975, p. 89).³²

A interpretação de Laban para o termo Coreologia é particularmente interessante. Ele a descreve como um tipo de gramática ou sintaxe da linguagem do movimento, investigando a unidade entre moção e emoção; ela se baseia na crença de que moção e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são inseparavelmente unidos. (MALETIC, 1987, p. 156)³³

Ele nunca perde de vista a complexidade intrincada do corpo-espírito que subjaz no movimento e torna impossível qualquer redução a um parâmetro ou outro. Pelo contrário, inclui na sua tentativa de construir um modelo teórico de análise e compreensão da dança, a importância do impulso humano, o impulso interno que em cada pessoa modula o aparecimento do movimento em função do seu estado emocional, do seu desejo, da sua motivação. (KUYPERS, CORIN, 2003, p. 9)³⁴

Sobre a vida, nossa capacidade de escolha é sempre reduzida àquilo que se apresenta no momento. Quando muito, podemos fazer o melhor com as possibilidades que temos à disposição. Esse jogo de escolhas vai delineando um traçado que controlamos parcialmente, cuja teia de sustentação pode se romper facilmente. Quanto mais rígido qualquer material, maior a chance de um rompimento brusco e violento; sendo assim, prefiro uma trama mais flexível, que se adapte às demandas e imposições. Uma professora na faculdade certa vez disse que nossas profissões seriam em parte escolhidas por nós, mas em parte seríamos escolhidos por elas. Quando terminei o curso não sabia se seria bailarina de algum grupo, professora de criança, adulto, se escreveria sobre dança, se faria outra faculdade... Depois de treze anos vejo-me dando aulas numa graduação em Artes Visuais, de maneira que tive que estudar exaustivamente performance, algo que inicialmente era completamente desconhecido para mim. Possuo dez trabalhos no currículo, sendo quatro solos para mim, um solo para a bailarina Lavínia Bizzotto, duas criações com o bailarino Anderson Gouvêa, um duo com a bailarina Alexandra Itacarambi e dois trabalhos de grupo para a recém-criada Companhia Perdida, que inventei para separar minha investida no campo da criação em grupo dos meus solos e duetos. Em parte criei todas essas peças porque quis, mas também porque tinha um medo desgraçado de ter que voltar para o interior, onde cresci e ainda moram meus pais, e assim escrevia os projetos da melhor maneira possível, pois entrar nos editais significava pagar o aluguel e ficar em São Paulo mais uns meses.

Dessa maneira, Laban procurou reconfigurar o corpo como unidade e se contrapôs ao dualismo cartesiano e sua prerrogativa mecanicista que o balé clássico havia séculos representava (não é à toa que ele se colocou contra esse estilo durante toda a sua vida). Até o início do século XX, o balé havia se consolidado como estética dominante na dança erudita ocidental; suas peças, hoje de repertório, operam na separação dramatúrgica entre a pantomima, que leva o libreto adiante, e os momentos de dança pura com sequências codificadas de passos. Para Laban, esse tipo de codificação seria restritiva do espírito humano e a criação deveria se dar a partir das várias possibilidades do movimento, que ele tentou compreender em termos de princípios gerais. “A genialidade de Rudolf Laban foi que ele codificou os componentes do movimento de maneira a fazer com que um estudo disciplinado fosse possível” (LAMB apud McCaw, 2006, p. 16).³⁵

Se Laban não entrou para a história como um grande coreógrafo, alguns de seus mais importantes discípulos fizeram de suas proposições as bases para grandes inovações artísticas. Entre os mais famosos destacam-se Kurt Jooss e Mary Wigman que, apesar de desenvolverem poéticas diversas e terem visões bastante distintas em relação à dança e ao movimento, criaram as bases para uma revolução na dança moderna, levada adiante e reconfigurada no pós-guerra pelos americanos (é reconhecida a influência da *Ausdruckstanz* nos trabalhos das primeiras gerações da dança moderna americana, principalmente através das inúmeras turnês de Mary Wigman pelos EUA e depois o estabelecimento de uma filial da sua escola em Nova York, em 1931, dirigida por Hanya Holm³⁶). A crença no valor do movimento como expressão inequívoca do espírito humano levou Wigman ao extremo de nomear seu trabalho de Dança Absoluta. Já Jooss, mais comedido, criou para si o termo *Tanztheater* (Dança-teatro), posteriormente renovado e internacionalmente reverenciado pelo trabalho de sua aluna Pina Bausch³⁷.

É comum na história da dança teóricos identificarem como uma das mudanças fundamentais da dança moderna em relação ao balé clássico o reconhecimento de que o elemento essencial dessa linguagem artística seria o movimento (LEPECKI In HEATFIELD, 2004, p. 120-127). A partir daí, a dança teria se libertado da música e da ideia do “passo” (que seria um movimento mais nobre do que os demais e conseqüentemente digno de estar no palco). Entretanto, tal afirmação parece mais adequada às investidas da dança abstrata dos anos 60 e 70 do que à primeira geração da dança moderna, seja europeia (marcadamente alemã) ou americana. Pois para os primeiros dançarinos modernos, o que importava era reconhecer no movimento a possibilidade de se acessar lugares recônditos da natureza humana. Ou seja, a dança havia se libertado da ideia do passo codificado para entrar no universo do movimento como expressão da interioridade (relativa a uma suposta

Em 2006 convidei o bailarino Anderson Gouvêa para criarmos um projeto juntos. Já no telefone, ele disse que aceitaria desde que trabalhássemos em parceria efetiva, ou seja, que eu permitisse que minha poética fosse afetada pela mão dele. Gostei de ele ter se colocado, achei topetudo e aceitei na hora. Conseguimos financiamento da FUNARTE, via edital, e o apoio do Teatro Viga (grande parceiro em muitos anos), de forma que durante cinco meses nos pusemos a ensaiar. Criamos a peça *2 e 1/2*, que fez uma pequena temporada no Viga e depois fez parte das apresentações de abertura do Teatro de Dança. Como quase sempre, muito tempo de ensaio e criação e pouquíssimas apresentações.

Criamos um casal dentro de um apartamento – dois corpos que desejam se construir como imagem num universo no qual a intimidade perde espaço para a contínua representação. O espetáculo lida com o deslocamento dos afetos que experimentamos na sociedade contemporânea, especialmente nas grandes cidades, quando o indivíduo, sob influência das mídias, deseja se construir continuamente como imagem. Nesse processo, o corpo passa a ser experimentado como algo bidimensional, somente com frente e trás, ou seja, como uma fotografia. Esse impasse contemporâneo dá origem a estruturas afetivas confusas, e *2 e 1/2* trata desse dilema: os integrantes do casal tratam os objetos do apartamento como se fossem pessoas, e tratam a si mesmos, um ao outro, como se fossem objetos. É um espetáculo que mistura momentos sombrios e irônicos do relacionamento afetivo de um jovem casal em apuros – como construir afetividade no mundo do orkut, facebook, e das câmeras digitais?

O trabalho foi difícil pois meu corpo estava completamente impregnado pelas formas e texturas do meu solo imediatamente anterior, *3 tempos num quarto sem lembrança*. Para tudo eu começava a chacoalhar a cabeça, como na primeira cena do solo. Era como se tivesse encontrado algo muito interessante, que teve grande resposta das pessoas, e não conseguisse mais me livrar disso. Para qualquer novo movimento, lá vinha a cabeça mexendo! Uma droga! Até o Anderson ficou sem saber como dizer que não aguentava mais. Certo dia, indiretamente como um bom canceriano, usou palavras que nem me recordo para deixar sua frustração evidente.

A peça é de fácil compreensão, e o público leigo gostou muito. Digo isso pois a recepção do público de dança foi mediana. Um amigo achou que havia muita influência do DV8, outros comentaram de forma atravessada. Mas para quem não dança parece que foi especial, muitos se viram no palco, a frustração que vivem em seus relacionamentos saltou. Uma amiga de muitos anos, desde a adolescência, me disse que havia se emocionado muito com a cena na qual Anderson e eu iniciamos o sexo no colchão, mas logo nos separamos para que ele fique se mostrando para o público, como um *gogo boy*, e eu me arrasto para me masturbar (fingindo, calma...) no lustre. O lustre é mais carinhoso comigo do que o namorado. Outro conhecido disse que viu muito de seu casamento na minha peça – um casal riquíssimo, lindo, com duas crianças: casal-fotografia-revista-Caras. Imagino o silêncio dos dois no carro na volta para casa.

“verdade” maior). Com relação a Laban, o conceito cunhado por ele de dança livre referia-se não à total liberdade do movimento em si, mas sim da pessoa que se move.

Interioridade, para Laban, relacionava-se, inicialmente, à espiritualidade e mais especificamente à alma humana; entretanto, quando de sua mudança para a Inglaterra ele começou a modificar suas acepções para a ideia de personalidade. Tal transformação teórica fica clara em seu livro *Effort*, escrito em 1947 conjuntamente com o engenheiro inglês F. C. Lawrence, e nos discursos de sua discípula Marion North.

A leitura do esforço inconsciente é a explanação para nossa opinião de que nós podemos ver os pensamentos e os sentimentos mostrados em expressões faciais, na postura do corpo, e em movimentos expressivos quase imperceptíveis das mãos, ombros, e assim por diante. (LABAN; LAWRENCE, 1947, p. xiv)

Se nós aceitamos que a maneira como uma pessoa senta, caminha e faz gestos tem qualquer relevância em como ela está pensando ou sentindo, então é somente um passo pequeno para a ideia de que uma análise mais sutil e profunda da composição do movimento possa levar a uma maior compreensão da personalidade. (NORTH, 1972, p. 12)³⁸

Assim como a interioridade de uma pessoa poderia exprimir-se através do movimento, Laban acreditava que ela também poderia ser acessada e modificada pela exploração de combinações cinéticas, preferencialmente no sentido de se construir um corpo cada vez mais harmonioso. Dessa forma, a relação entre dentro (espiritualidade/alma/personalidade) e fora (movimento expressivo) seria um caminho de mão dupla.

Tal entendimento fez com que se difundisse a aplicação de seus princípios no universo teatral, posto que se acreditava que um ator poderia representar bem um papel ao executar os movimentos de forma condizente, em termos de qualidades dinâmicas e espaciais, com o estado subjetivo da personagem. Seu livro *O Domínio do Movimento*, editado inicialmente em 1950 com o título *O Domínio do Movimento no Palco*, dedica-se à arte do ator, e não são poucos os usos de sua metodologia em treinamentos para o teatro. Fica a pergunta: os muitos usos teatrais da coreologia de Laban não seriam um primeiro indício de que o movimento nem sempre se constitui como a materialização de um estado subjetivo verdadeiro, mas que ele também poderia, como no caso do ator, ser a representação desse estado? Se o ator é capaz de simular a leitura de sua subjetividade para o espectador através de seus movimentos, não poderíamos fazer o mesmo na vida cotidiana?

A sensação que vem antes da queda é de um prazer intenso para quem dança. Fico pensando que talvez todo o treinamento (ok, de dança moderna e contemporânea) a que nos submetemos seja para controlar, ou conseguir estender, os instantes que antecedem a queda. Como Holly Cavrell diz em suas aulas, "*make the fall necessary*", o que significa manter a suspensão até que o corpo precise cair, ao invés de cair antes, uma queda falsa, sem graça, chata. O bailarino que faz a queda se tornar necessária espera, segura a respiração um pouco mais do que deveria e então, somente então, deixa-se levar pela queda. E ela fica linda quando não é fingida. Presente, grande, um movimento completo, esse instante que tantos querem ocultar, como se fosse somente uma transição grosseira, dessas que a bailarina clássica esconde, assim como esconde o suor e o barulho das pontas.

Mas por favor, nada de reinventar a roda pois a dança moderna e seu rompimento com o balé clássico já inaugurou a queda como elemento fundamental da dança há pelo menos um século. Há a célebre frase de Doris Humphrey de que a suspensão seria "*the arch between two deaths*", que associa a queda à morte. Há as quatorze ações básicas do Laban que já incluem a queda como movimento em si, e não somente transição. Há os quadris espatifados no chão do Cena 11, que estranhamente fazem um sucesso enorme, inclusive entre as mulheres na plateia. Então não há nada de novo em eleger a queda o movimento central da peça aqui proposta, ou mesmo que seja o instante "antes da queda". Sim, e por que não chamar logo a peça de "suspensão", já que seria isso que antecederia a queda? Em primeiro lugar, nem toda queda é precedida por uma suspensão, há quedas que podem ser precedidas até mesmo por outras quedas (como aliás exigia Valeria Preston-Dunlop em uma de suas aulas...). Mas em segundo lugar, e ainda mais importante, é que aqui o que se busca é um estado, uma possibilidade de experiência que existe no momento anterior à queda. E de qualquer queda, desde o pobre suicida que dá seus pequenos passos indecisos do parapeito da janela até o

amante que decide deixar seu amor antes que o sentimento se espatife no chão. Há mais quedas entre o Céu e a Terra do que sonha nossa vã filosofia, parafraseando e brincando com o já tão citado Shakespeare, o inventor do humano, segundo Harold Bloom. Há a queda da Gaivota de Tchecov, que anuncia o triste destino de Nina, a moça que parecia dar voltas como passarinha à espera de que um grande amor a atingisse como uma bala para o chão. Há as mulheres caídas, expressão usada para as que caem na desgraça moral e no baixio das putas, desamadas, desalmadas, mulheres tocadas e penetradas por qualquer um. Há o Anjo Caído, Lúcifer, que despenca dos céus com suas asas queimadas para queimar nossas vidinhas mais ou menos. E em comum com todos esses personagens há o instante anterior à ação de desmoronamento, o momento quando ainda se poderia construir uma outra história, fazer uma outra escolha. É esse estado de vertigem, indecisão, de destino ainda não selado que buscamos nesse projeto, o instante Antes da Queda.

Se pudéssemos viver o infinito do tempo dentro do pequeno instante que precede a queda, poderíamos dançar nele. Mas como dançar a vertigem do momento quando o destino ainda não se cumpriu, quando as escolhas ainda se mantêm, e ao mesmo tempo permitir que o instante passe, e que a queda venha? Sem a queda não há o antes dela, seria fingimento, como nas ações dos alunos ainda confusos da Holly. Há que se ter coragem para viver o presente intensificado do giro, do salto, do equilíbrio e do desequilíbrio, e mais, há que se experimentar, a todo instante, o risco da queda, do movimento mal feito. A bailarina que se arrisca, que vai no limite da ação, toca o espectador pela vertigem, pelo jogo, pelo risco... Viver o antes da queda de maneira intensificada e perdê-lo no devir do tempo. Pois esse instante é de passagem e não de permanência, é de liberdade e não de aprisionamento.

Todavia, o uso extensivo do modelo teórico de Laban no teatro concentra-se nos limites da encenação teatral, não havendo o salto teórico que relacionasse representação dentro e fora do palco e que complicasse a concepção de interioridade a partir do reconhecimento de que as interações sociais poderiam tomar parte em sua determinação/formação. Tal salto teórico foi dado por autores como Robert Ezra Park³⁹:

Não é provavelmente por um mero acidente histórico que a palavra ‘pessoa’, em sua acepção primeira, queira dizer máscara. Mas, antes, o reconhecimento do fato de que todo homem está sempre em todo lugar, mais ou menos inconscientemente, representando um papel... É nesses papéis que nos conhecemos uns nos outros; é nesses papéis que nos conhecemos a nós mesmos.

Em certo sentido, e na medida em que esta máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos — o papel que nos esforçamos por chegar a viver — esta máscara é o nosso mais verdadeiro eu, aquilo que gostaríamos de ser. Ao final a concepção que temos de nosso papel torna-se segunda natureza e parte integral de nossa personalidade. Entramos no mundo como indivíduos, adquirimos um caráter e nos tornamos pessoas. (PARK apud GOFFMAN, 1985, p. 27)

Ao desenvolver os estudos de Laban no campo da terapia psicológica, Marion North traça uma clara distinção entre o que ela denomina de qualidades básicas de movimento de cada indivíduo (um tipo de assinatura cinética) e seus “padrões de encobrimento”, aprendidos através da cópia para funções de adaptação social. Ela credits às qualidades básicas de movimento de cada indivíduo a expressão verdadeira da personalidade, enquanto os elementos de cópia tentariam encobrir tal essência. Sendo assim, segundo ela o trabalho do assessor constituiria na sua habilidade de distinguir entre os dois elementos e discernir a expressão cinética verdadeira da falsa. “É impossível para uma pessoa normal encobrir tanto sua vida interna de forma que um observador hábil e treinado não possa ver a diferença entre seus padrões básicos de movimento e seus padrões adquiridos de ‘encobrimento’” (NORTH, 1972, p. 8)⁴⁰. Ou seja, o assessor trabalharia como um detetive em busca dos traços verdadeiros que poderiam dar pistas para desvendar a personalidade.

não importa quão convencionais os gestos aparentam ser, quanto uma expressão seja poker-faced [face sem expressão alguma, como de um jogador de pôquer] ou quanto ordinários uma postura ou modo de andar, um ser humano revela através da acumulação e variedade de seus movimentos sua própria personalidade. (NORTH, 1972, p. 8)⁴¹

Depois de nove trabalhos inéditos resolvi escrever um projeto bastante ousado, pois solicitei financiamento para refazer a peça que havia acabado de criar. Basicamente, escrevi que a peça tinha falhas e que eu gostaria de mais tempo e dinheiro para fazê-la novamente. Agora me retiraria da cena pela primeira vez, ficaria de fora para dirigir e tentar encontrar o que não estava funcionando.

Mergulhamos num processo de redescoberta da peça para aprofundamentos de vocabulário e dramaturgia. Havia momentos pouco resolvidos em termos de movimentação, outros necessitavam de complementação narrativa (cenas coadjuvantes para criar contrapontos). Ficar de fora me deu a possibilidade de ver as fragilidades do que havia criado.

Coloquei-me como bailarina substituta, no caso de algum problema durante a temporada (que aconteceu no ano anterior e acabamos dançando com elenco machucado, exausto e com gripe). Entretanto, a cada dia que passava ia trabalhando as habilidades particulares de cada bailarina, tirando o máximo delas dentro de suas próprias qualidades (a incrível variação dinâmica da Bia, as torções da Bel, o corpo "dobrável" da Cacá, a leveza e extensão da Érica e o sequenciamento da Estelinha), e passo a duvidar da minha capacidade de substituir qualquer uma delas...

North também faz questão de separar os movimentos da linguagem verbal, que ela considera como um segundo artifício de encobrimento.

Nós sabemos que as palavras podem ser usadas de várias maneiras: para dizer o que queremos significar, o que pensamos que queremos significar, o que pensamos que devemos significar, o que deliberadamente não desejamos significar e assim por diante. O movimento, revelado em nossos gestos, movimentos inconscientes (movimentos da “sombra”), posturas do corpo e nossas ações de trabalho são sempre “nós”. (NORTH, 1972, p. 6)⁴²

Todavia, ao colocar sua técnica em prática, North põe o indivíduo em atividades de interação social, como, por exemplo, uma aula de dança em grupo, para observar aspectos de comunicação não verbal nas formas de contato, aproximação e recusa entre os colegas, e inclui indicações referentes às entonações, distensões, continuidades e pausas vocais, apontando um possível desenvolvimento de sua técnica para aspectos da comunicação verbal que ultrapassariam o conteúdo léxico das palavras. A seguir, ela compara suas anotações às de outros profissionais, como psicoterapeutas e professores, no intuito de adicionar o máximo possível de informações.

Desta forma, apesar de justificar seu sistema de acesso da personalidade com argumentos que primam por uma desconfiança da linguagem verbal e dos códigos sociais, ao colocá-lo em prática ela percebe que somente uma abordagem inclusiva de disciplinas variadas pode dar conta de aferir indicações sobre a complexidade da estrutura humana.

North vê a dança-terapia como uma terapia primeiramente acessória. Ela vê como ideal a integração de diversas formas de terapia, enfatizando a importância de combinar o trabalho do movimento com outros tipos de intervenção psicológica — seja de outras artes criativas (arte e música terapias) ou sob a forma do tratamento psiquiátrico ou psicológico. (LEVY, 1992, p. 151)⁴³

A crítica fundamental que se coloca em relação ao trabalho de North questiona a validação científica de seus estudos e o caráter de julgamento fácil que suas interpretações apontam.

Há poucas provas científicas para as correlações que North faz além deste estudo inicial. Alguns terapeutas da dança expressaram preocupação sobre a interpretação excessiva do movimento e a introdução de um elemento de julgamento na análise do movimento (LEVY, 1992, p. 152-3).⁴⁴

O curso que oferecemos sobre Laban para fins coreográficos fez com que nosso vocabulário se afinasse, para podermos falar sobre qualquer um dos conceitos que anteriormente guardava só pra mim. Esse também foi um passo muito importante: para que as bailarinas pudessem se aperfeiçoar dentro da pesquisa, era necessário que entendessem a maneira como me aproprio do que aprendi de Laban na Inglaterra. Além de palavras e conceitos que dão conta de nomear movimentos, suas dinâmicas e construções espaciais, sinto que o curso fez com que afinássemos nossos olhares também. Eu preciso que elas vejam, analisem e identifiquem as características dos movimentos que estamos criando, assim como identifiquem suas preferências dinâmicas e espaciais para aperfeiçoá-las e também expandi-las.

Então é assim que uso Laban: como uma ferramenta que me auxilia a observar movimentos, depreender suas qualidades, direções no espaço, e, principalmente, as variações dinâmicas. Além disso, depois que se sabe muito uma coisa é impossível esquecer; então senti a necessidade de compartilhar com as bailarinas de minha companhia os conhecimentos que tenho para que possamos falar a mesma língua – do contrário, aconteceria o que vejo em alguns grupos de dança (a não ser os que desenvolvem seus próprios jeitos de falar, comuns a todo o grupo): fica-se num mundo de loucos, falando-se coisas e entendendo-se outras.

Aos poucos vamos complicando nossa relação com as imagens fotográficas do corpo da Francesca Woodman, artista que inspira o trabalho, e agora juntamos pernas de uma foto com braços de outra, olhos de outra e assim sucessivamente. Parece-me que o exercício constante fez com que criássemos uma enorme intimidade com as posturas, a ponto de termos conquistado a liberdade para complicá-las exponencialmente. As fotos que sempre tiramos documentam esse processo, pois é possível identificar o aumento de complexidade nos corpos. É um exercício interessante olhar para os registros do processo e observar os corpos ganhando novas formas.

A adequação teórica feita por Laban, ao transformar sua acepção inicial de interioridade como alma/espiritualidade no conceito de personalidade, talvez seja um dos maiores exemplos da adaptação prática de seu modelo teórico quando de sua mudança para a Inglaterra (outro exemplo importante foi a adequação das bases da dança coral nos princípios do Industrial Rhythm [Ritmo Industrial]⁴⁵). Entretanto, tal adaptação é parcial se levarmos em conta que a ideia de personalidade veiculada por Laban e disseminada por discípulos importantes como Marion North, mantém as características de uma paisagem escondida — semelhante à sua definição inicial da “terra do silêncio”. Diferentemente de Parker, que vê o processo de incorporação de aspectos da representação social do movimento como parte daquilo que constitui a pessoa, para Laban/North eles nada mais são do que artifícios, não exercendo força efetiva sobre as características verdadeiras da personalidade.

Outra adequação teórica importante que se desenvolveu entre os discípulos de Laban — especialmente Warren Lamb, Irmgard Bartenieff, Marion North e Trudi Scoop⁴⁶, mas que pode ser notada em discursos de terapeutas ligados indiretamente a essa genealogia como Mary Whitehouse⁴⁷ (que estudou com Wigman) — é a incorporação da dicotomia conceitual harmonia/desarmonia renomeada integração/fragmentação⁴⁸. Assim, a ideia de Laban de que indivíduos psicologicamente harmônicos se moveriam harmoniosamente, enquanto indivíduos psicologicamente desarmônicos se moveriam também desarmoniosamente, foi se transformando na ideia, influenciada pela terminologia jungiana, de subjetividade integrada versus subjetividade fragmentada, associando a normalidade aos parâmetros de integração (harmonia) e a anormalidade aos parâmetros de fragmentação (desarmonia), que poderiam ser identificados e tratados pelo movimento. North afirma que “os doentes mentais sempre revelam em suas características de movimentos e hábitos variações muito definitivas e distorções da escala da ‘normalidade’” (1972, p. 14)⁴⁹. Segundo Whitehouse “nosso movimento é nosso comportamento, há uma conexão direta entre como somos e como nos movemos. Distorção, tensão e inatividade em nossos movimentos é distorção, tensão e inatividade em nós”⁵⁰. Para Trudi Scoop, “é a interação harmônica entre psique e soma que promove um funcionamento livre de conflitos” (LEVY, 1992, p. 76)⁵¹.

Ao refletir sobre as implicações das teorias de Laban nas terapias somáticas, Huxley escreve:

O texto de Laban de 1958 foi intitulado 'Movimento concerne o homem inteiro'. Ele desenvolve este tema de várias maneiras, típicas de seus escritos. Entretanto, há certas indicações explícitas que se desdobram do título. Não é apenas o título que fala da unidade, ela é a substância mesma do texto. É expressa, em 1958, nos termos unidade, inteireza

Francesca Woodman nasceu em 1958 em Denver, Colorado, numa família de artistas. Estudou na *Rhode Island School of Design*, em Providence, entre 1975 e 1979. Entre 1977 e 1978 passou um ano de intercâmbio em Roma, onde costumava frequentar a galeria-livraria Maldoror, especializada em Surrealismo e Futurismo. Foi lá, no porão da Maldoror, que Francesca fez sua primeira exposição. De volta aos EUA, mudou-se para Nova York. Em janeiro de 1981 foi lançado *Some Disordered Interior Geometry*, único livro de seu trabalho publicado em vida. No dia 19 desse mesmo mês ela se jogou da janela de seu *loft* no East Village.

Francesca começou a fotografar aos 13 anos de idade e continuou até sua morte prematura, aos 22. Em suas imagens o corpo, geralmente feminino, coloca-se em processo de apagamento. Como ela mesma disse: “*I show you what you do not see – the inner force of the body*”. Para Philippe Sollers, que escreveu um dos capítulos de um belo livro sobre a artista, Francesca pode ser comparada a uma feiticeira (*sorceress*), um anjo provocador e irônico, que “não mostra piedade para o que é deformado, monstruoso ou doente”. Como uma jovem e bela feiticeira, Woodman atravessa o espelho (objeto recorrente em seus trabalhos), brinca de esconde-esconde com a câmera, transforma um homem em coelho, flerta com a morte ao esconder um peixe morto entre as pernas ou usar uma pequena raposa como colar. Ela é inteligente, faceira, má, criança, mulher e velha ao mesmo tempo. Seu corpo nu é de uma nudez insuportavelmente profunda.

unitária, integração, corpo-mente, reunir no movimento o homem inteiro: ele fala da 'função de unidade do corpo e da mente' (p. 51), 'uma inteireza unificada e um ser integrado' e 'movimento corpo-mente' (p. 55), 'movimento como o grande integrador' (p. 57) e 'unidade como a base para suas tendências e impulsos naturais' (p. 57). (HUXLEY In PRESTON-DUNLOP; SAYERS, 2008, p. 95)

Warren Lamb, descontente com o caráter genérico da palavra 'integração', cria o conceito Posture-Gesture Merger (Fusão Postura-Gesto), entretanto suas palavras nos auxiliam a compreender o caminho que as ideias de Laban tomaram ao longo dos anos:

Integração (precursor de Merger [Fusão])

As pessoas são muito frequentemente consideradas como sendo integradas ou não integradas. Laban tinha um termo favorito para as pessoas que necessitavam de algum tipo da terapia: eram “assimétricas”. Atualmente ouço muita gente no campo da terapia que fala sobre integração e movimentos integrados, embora eu não esteja completamente seguro a respeito do que elas querem dizer com “integração”. (...) Eu penso que há uma aceitação geral dentro de muitas disciplinas e teorias de que integração é bom e fragmentação é ruim. (...) Eu ainda prefiro falar sobre Fusão Postura-Gesto, ao invés do que as pessoas no mundo do movimento chamam de “movimento integrado” que tem mais a ver com aspectos psicológicos. (...) Sempre me senti desconfortável com o lado metafísico do pensamento de Laban e quis ser prático e evitar nas observações que eu tomava qualquer elemento interpretativo. (LAMB apud McCRAW, 2006, p. 173-5)⁵²

Como dito anteriormente, a continuidade das ideias de Laban nos países vencedores da guerra, especialmente Inglaterra e EUA, dependeu da sua transformação num sistema prático de análise de movimentos, que incluiu um extenso porém discreto processo de renomeação de conceitos. Entretanto, após análise mais detida notamos que por baixo dessa nova roupagem as bases das ideias de Laban (e infelizmente muitos de seus preconceitos) foram mantidas, num processo extremamente inteligente iniciado propositadamente por seus primeiros discípulos diretos e perpetuado, inconscientemente, pelas gerações subsequentes.

1.4 Laban, Corpo e Cultura

Laban possuía ideias deterministas na relação entre corpo e cultura. Para ele, sociedades

É certo que meus estudos de análise de Laban me estragaram para sempre. Depois de aprender a ler movimentos, é difícil desaprender, assim como depois de se aprender uma nova língua qualquer pessoa que a fale nos chama a atenção. Os olhos adquirem o estranho hábito de ver vetores, pontos, eixos e ângulos ao redor dos corpos, e ficam viciados em apreender quais as preferências dinâmicas de cada intérprete, se ele/ela tem variação rítmica, se fragmenta o corpo harmoniosamente ou se há pontos de bloqueio do fluxo de energia. Sentada na plateia, identifico intérpretes que fazem tudo com impulso ou com impacto, ou que não conseguem transitar entre o movimento livre e o controlado, jogando o corpo para todo lado sem a menor precisão ou se contendo o tempo todo. Admiro as complexidades dos corpos dinamicamente hábeis, que passeiam por fluxos diversos e mostram o percurso das mudanças dos estados dos movimentos. Sinto tédio com as pernas atiradas para o alto, às vezes ultrapassando os 180°, como se estivesse num show de circo grosseiro e admiro cada vez mais as belas transições de Margot Fountain, que preenchia cada movimento com a qualidade exata, plena de combinações dinâmicas e ressonâncias emotivas.

menos avançadas teriam predominância no uso de combinações de Effort, e sociedades mais avançadas desenvolveriam sentido da harmonia espacial. Segundo Warren Lamb, Laban dizia que:

Em nossa civilização avançada nós poderíamos aspirar a nos mover de maneiras que fossem em harmonia com o cosmos num nível que civilizações anteriores não haviam tido sucesso ao fazer — com a possível exceção da civilização grega onde havia algum entendimento de harmonia e beleza. (LAMB apud McCAW, 2006, p. 97)⁵³

Choreutics era ligado primeiramente com o espiritual, enquanto Effort era muito mais ligado ao mundo, ao material, com o prático pé-no-chão. Ele a considerava como uma fase de desenvolvimento dentro da civilização a que nós teríamos avançado. No estado primitivo e relativamente mais bárbaro nós não teríamos nenhum sentido da harmonia do espaço. (LAMB apud McCAW, 2006, p. 94)⁵⁴

Entretanto, de acordo com proposições feitas no último século nos campos da antropologia, sociologia e estudos culturais, o desenvolvimento do indivíduo nos padrões estabelecidos pela sociedade passou a ser entendido como um processo que alia corporalidade e cultura. “O que torna inútil retroceder a um suposto grau zero das civilizações para encontrar um corpo impermeável às marcas da cultura” (SANT’ANNA, 2005, p. 12).

No mesmo período em que Laban criava seus conceitos, pensadores importantes como Marcel Mauss, em seu famoso texto *Técnicas do Corpo*, e Norbert Elias, com sua tese do “processo civilizador”, passaram a propor um novo enfoque sobre a relação entre corpo e cultura. Essas teses são contrárias à posição de Laban, pois para ambos os teóricos o desenvolvimento do indivíduo alia-se aos padrões estabelecidos pela sociedade e constitui-se num processo encarnado, no qual a aparência e os movimentos do corpo constroem-se por normas e práticas determinadas em grande medida culturalmente. Sendo assim, as técnicas de comportamento que aprendemos seriam responsáveis pelas nossas posturas e gestos, além de condicionarem as distâncias entre indivíduos, os tempos das ações e as divisões dos espaços sociais. Para além desses aspectos mensuráveis e facilmente analisáveis dos corpos em movimento, cada grupo social desenvolveria também suas “técnicas de afeto”, suas demandas de condicionamento das emoções.⁵⁵

Leder (1990) observou duas formas distintas de o corpo se colocar perante desígnios sociais que exigem treinamento: a aquisição de novas habilidades através do exercício consciente, e a incorporação de hábitos e práticas cotidianas através da aprendizagem inconsciente. Segundo ele, adquirir novas habilidades (cognitivas ou físicas) exige atenção, concentração e um desejo de aumentar o conhecimento físico ou cognitivo; bons exemplos seriam aprender a ler e escrever,

Há momentos, quando tenho que falar sobre o meu trabalho ou quando me pego no meio de uma situação em que alguém começa a refletir sobre o meu trabalho, em que sinto um calafrio me subir pela coluna, numa mistura de vergonha, surpresa e muito medo. Lembro-me especialmente do dia, em 2005, no qual uma coreógrafa que mora há anos no exterior me perguntou, após ver no vídeo fragmentos da minha peça *Corpos Partidos*, o porquê de se fazer dança-teatro hoje em dia, sugerindo que meu trabalho estaria atrasado em relação às novas demandas da arte. Senti-me como uma garrafa d'água vazando por baixo. De um momento para o outro me vi sem chão, o que é o mesmo que dizer que me senti solta do espaço, flutuando sem direção. Naquele momento minha atenção fugiu de mim e foi parar sei lá onde, e não sei por quanto tempo. Perdi-me no tempo e no espaço, ou talvez seja melhor dizer que o tempo e o espaço fugiram de mim. Ali, senti em excesso o peso do meu corpo sentado e um calafrio me subiu na espinha. Trocando em miúdos: minha atenção (fator espaço) e minha intenção/decisão (fator tempo) sumiram de minha consciência, ao passo que a emoção (fator fluência) se espalhou precipitadamente por todos os cantos do meu corpo, associada a uma sensação extrema da minha materialidade (fator peso).

Usando a terminologia que aprendi em meus estudos sobre Laban, posso descrever o que se passou dentro de mim naquela fração de segundos. Posso inclusive associar aquele instante a muitos outros momentos de minha vida nos quais me faltou o chão por outros motivos. Nessas fases, tenho uma dificuldade incrível de chegar aos lugares, perco o ônibus, viro nas esquinas erradas, e de carro fico dando voltas feito barata tonta. O espaço me foge e não há como trazê-lo de volta imediatamente. É preciso aceitar que por algum tempo, às vezes minutos, outras vezes horas e até mesmo dias, ficarei desatenta e cada perna minha pesará toneladas. Nesses momentos sei que preciso tomar cuidado redobrado ao atravessar esquinas e semáforos. Também sei que provavelmente não verei meus amigos se algum deles cruzar comigo na rua e parecerei grosseira, quando de fato é somente uma questão de “desalojamento” passageiro. A fluência emotiva toma meu espaço interno e se aloja lá por um período que nem eu mesma sei a duração. Depois de um tempo, quando a vida retoma seu ritmo normal, a emoção vai me desacompanhando aos poucos e volto a reconhecer os amigos na rua, faço as curvas nas rotatórias com precisão e respondo sem demora a qualquer pergunta com firmeza. Retomo minha pontaria na vida, meu domínio no tempo do relógio e o peso do meu corpo volta a ser de 53 quilos (corrigindo: 55kg em julho de 2010 e muitas páginas de doutorado depois...).

aprender uma nova língua, aprender a dirigir, aprender uma técnica corporal como a ioga, o balé clássico ou a capoeira. Esses processos têm início no exercício consciente para que, aos poucos, o indivíduo se torne hábil o suficiente para conseguir usufruir de suas novas habilidades inconscientemente. Por exemplo, depois do processo árduo de se aprender a dirigir um carro, não pensamos mais sobre cada movimento individual do corpo; num segundo exemplo, ao dominarmos uma nova língua, passamos a ser capazes de elaborar pensamentos complexos sem a necessidade de parar a cada momento para encontrar o vocabulário ou a construção gramatical correta. Sendo assim, a aquisição de novas habilidades é um processo que tem início como ato consciente e torna-se alienado da consciência pelo exercício constante. Como Ricoeur escreve, “aquilo que certa vez foi analisado, pensado e desejado desliza pouco a pouco para o território daquilo que eu nunca soube ou desejei” (apud LEDER, 1990, p. 32)⁵⁶.

Já o processo de incorporação de hábitos e práticas cotidianas difere do processo de aprendizagem na medida em que se constitui, em sua maior parte, por um processo totalmente inconsciente. Nascemos numa cultura que transmite seus princípios de organização desde o início; desde a infância incorporamos hábitos “envolvidos na estrutura de um corpo ‘pressuposto’ com o qual eu habito (de ‘hábito’) o mundo” (LEDER, 1990, p. 32)⁵⁷. A criança aprende como se comportar seguindo instruções verbais dos adultos (como “não grite”, “seja um bom menino”, “tenha modos”, “lave as mãos antes de comer”, etc.) ou ao incorporar mensagens indiretas transmitidas pela maneira de as pessoas se apresentarem, falarem, moverem-se, sorrirem, e assim por diante. Interações pessoais geralmente seguem padrões intrincados de regras, por exemplo em relação às necessidades orgânicas do corpo. As esferas psicológicas, físicas e sociais da vida humana são fortemente inter-relacionadas e profundamente inscritas no corpo. Sendo o corpo nossa forma de experimentar o mundo, marcas dessas experiências vão aos poucos sendo construídas através de registros físicos (rugas, cicatrizes, transformações corporais como tatuagens, piercings, etc.) ou por hábitos de posturas, gestos e formas de falar.

Atualmente, Susan Leigh-Foster oferece uma visão contemporânea atenta às práticas sociais encarnadas:

O corpo-escrevendo [the writing body] na constante manifestação de seu significado oferece nuances que fazem a diferença. O corpo-escrevendo ajuda a explicar o olhar vazio do homem negro na delegacia da polícia branca, os ombros levantados e lábios apertados da mulher rica que passa pela família de sem-tetos, os quadris empinados e as sobrelhas arqueadas dos gays quando um casal heterossexual entra em seu bar, a face rígida e a testa

Isso não quer dizer que nos momentos de maior objetividade interna a emoção nos abandone – mas é uma questão de proporção. Tempo, espaço, peso e fluência mudam de proporção e interferem uns nos outros constantemente, num jogo errático que depende dos estímulos externos que o sujeito recebe e aos quais responde. Certa vez ouvi uma história numa peça: “– O gosto está na maçã ou na boca de quem a morde? Nem numa nem noutra, o gosto está no encontro entre as duas”. É o mesmo conhecimento ensinado pela personagem Lori, de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, de Clarisse Lispector: “Queria que eles soubessem [...] que o sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar e não na fruta mesmo”. (apud MOSER, 2009, p. 441)

Os “estados psicofísicos” a que Laban se refere não podem estar no sujeito *a priori* de seu estar no mundo, pois é no encontro que eles se revelam e suas proporções se mobilizam. Mas essa é uma revisão que faço a partir de minhas próprias experiências prosaicas de ficar congelada quando não sei o que responder ou errar o caminho quando fico à flor da pele. Para Laban, a troca constante entre ser e mundo não é muito clara. Ele parece acreditar que os “estados psicofísicos do sujeito” existam *a priori*, em algum lugar escondido que ele chamava de “terra do silêncio”. Já faz quase cem anos isso.... Quase ninguém dirigia naquela época, não havia TV nem internet. Já havia as maçãs e as bocas mas, para Laban, o gosto ainda estava na fruta e a boca era a passagem para um lugar “místico” e silencioso.

(Rehearsal, London, 13.11.99) Eukinetics → the relationship between body and gravity / Gravity is related to emotion. Virtual bodies don't look natural because they don't relate to gravity the way we do. Eukinetics as texture.

franzida da mulher solteira que espera no ponto de ônibus ao lado da construção. (FOSTER, 1995, p.5)⁵⁸

Foster nota o aspecto inconsciente da cultura no corpo, quando os gestos que Laban/North associam a particularidades da personalidade na verdade denotam particularidades da cultura incorporada ao longo de anos e gerações.

Em seu livro autobiográfico *O Filho Eterno*, Cristóvão Tezza escreve:

Simular que um gesto produzido pelo mundo da cultura é natural, autêntico, verdadeiro, uma expressão transcendente e inelutável, um fruto da natureza e não uma escolha contingente entre milhares de outras, pela qual somos responsáveis, é também a essência do messianismo. O messias, de qualquer tipo, é alguém que atribui ao próprio gesto, lapidadamente construído, uma naturalidade – quando não uma divindade – que ele jamais terá. (TEZZA, 2008, p. 190)

Laban não poderia se colocar mais distante das ideias das ciências sociais sobre a construção do corpo e do movimento como processos marcadamente culturais. Para ele, o corpo humano possuía características naturais que poderiam ser acessadas uma vez que os artifícios (voz e gestos da cultura) fossem retirados. Ademais, o movimento humano ligava-se à espiritualidade e ao cosmos, e a harmonia espacial seria simbólica do avanço civilizatório de algumas sociedades em relação a outras.

1.5 Contradições na Coreologia

Ao nomear os quatro fatores do movimento, Laban relacionou-os com estados psicofísicos específicos: espaço/atenção, tempo/decisão, peso/sensação e fluência/emoção. É importante notar que ele não associa o estado subjetivo somente às emoções, mas sim a quatro dimensões distintas e que a análise desses fatores combinados indicaria o estado subjetivo no momento da ação. Por exemplo, um motorista experiente pode errar o caminho costumeiro ao ser tomado de forte emoção, ou seja, ele deixa de prestar atenção (fator espaço) no momento em que a emoção (fator fluência) o toma. Num outro exemplo, todos os movimentos corriqueiros do dia a dia devem ser feitos com

Voltando à pergunta da coreógrafa que mora há anos no exterior: será que a dança-teatro virou “coisa do passado” (como atestam os festivais internacionais de dança contemporânea, que desde os anos 90 preferem trabalhos na linha conceitual) porque não há renovação da linguagem, ou foi o mundo que mudou a ponto de não se interessar mais por ela, ou as duas coisas? Será que nos cansamos de tanta expressividade? Para as novas gerações, talvez seja chato ser “sentimental” demais. Talvez seja chato ver gente se angustiado no palco. Angustiar-se é chato. Como escreveu Zygmunt Bauman, hoje até o amor é líquido. Talvez o amortecimento seja um traço da nossa época e seja preciso incorporar esse novo “estado subjetivo” na dança: amortecido, entregue, prostrado – o “corpo cansado” de que fala André Lepecki. Seria essa uma possibilidade de renovação, renovar-se pela prostração? Continuar fazendo hoje uma dança que dialoga com a genealogia da dança-teatro seria resistência ou pura teimosia?

Pode ser que sejam as duas coisas. Na vida quase tudo é duas ou mais coisas ao mesmo tempo. Tratar de sentimentos profundos em meio à banalização em que vivemos talvez seja tanto uma grande teimosia quanto um ato de resistência. Pode-se ser estúpido e esperto ao mesmo tempo.

funcionalidade, entretanto, quando uma pessoa é tomada por forte emoção os movimentos mais simples (como quebrar um ovo ou lavar a louça, por exemplo), tornam-se difíceis, pois a fluência (ligada à emoção) interfere no ritmo das ações, entrando no lugar de um fator ou outro (posteriormente, Warren Lamb relacionaria a fluência à precisão com o intuito de diminuir os aspectos “místicos” dos conceitos de Laban, evitando as generalizações e confusões que ligar fluência às emoções suscitavam).

As teorias de Laban sobre as relações de afinidade entre dinâmicas de movimento e estados psicológicos podem ser didaticamente estudadas nas peças de seus discípulos. A bruxa coreografada por Mary Wigman (*Witch Dance*, 1914) é grotescamente forte e, portanto, seus movimentos são fragmentados, diretos, acelerados e impactantes. Já a figura da morte de Kurt Jooss, em *A Mesa Verde* (1932), contém uma nobreza em seus gestos alongados e ritmados, como se marcassem a marcha fúnebre. Na mesma peça de Jooss, a figura da mãe movimenta-se suave e lentamente, com gestos prolongados e suplicantes dos braços, veiculando doçura, melancolia e tristeza profunda, contrastando com os saltitantes soldados de peito aberto, cujos movimentos representam coragem, aventura e ingenuidade.

Vemos nessas peças um entendimento da relação entre movimento e estado psicológico das personagens de um para um. Somente décadas depois Pina Bausch, discípula de Jooss, adicionaria maior complexidade à equação. Em *Café Müller* (1978), uma personagem feminina de peruca vermelha, sobretudo e saltos corre saltitante pelo palco, observando assustada as ações das outras pessoas sem nunca interferir. Seus solos têm movimentos contidos, pontuados, centrais, que não se apropriam do espaço. Em seus olhos ágeis, que às vezes se prolongam na visão de outros personagens, vemos o desejo sempre autoboiçotado de aproximação. Diferentemente da figura da Mãe em *A Mesa Verde*, que representa todas as mães que perdem seus filhos na guerra, a mulher de peruca de Bausch não é arquetípica e suas ações denotam uma personalidade multifacetada e altamente contraditória. Seus atos não são nobres — é somente uma figura triste e solitária do cotidiano, perdida em seus saltos.

Enquanto no balé clássico a medida do bom bailarino se dá pelo número de piruetas ou pela altura da perna levantada no *développé*, nos treinamentos de Laban e muitos de seus discípulos é a qualidade harmônica do intérprete que mede sua capacidade de articulação e habilidade nos movimentos. Para ele, o corpo harmônico deveria integrar-se totalmente no movimento, de forma que a atenção a uma parte específica fragmentaria a ação tornando-a grotesca e desarmoniosa: “movimentos harmônicos requerem a conexão de todo o corpo — a concentração da atenção numa

Apesar do entusiasmo que me acometeu quando me deparei com a escrita performática, há cerca de dez anos, num período de estudos no exterior, por que fico com um amargo na língua ao me ver tentando usá-la neste texto? Eu poderia, ademais, ajudar a disseminar na academia brasileira essa bem-vinda maneira de se escrever sobre performance, e dizer para todos como senti no frio da Inglaterra: agora nós, artistas, podemos fazer teoria pois os teóricos andam querendo virar artistas em seus textos! Vejam, eles falam de si mesmos, de seus trabalhos e de suas angústias ao mesmo tempo em que constroem textos profundos, repletos de referências, alinhavam teorias que vão da psicanálise à fenomenologia e ao pós-estruturalismo. Eu poderia me tornar o arauto de tal escrita, promovê-la em terras tupiniquins... E então começo a entender meu desconforto, pois me sinto repetir, com a escrita, a angústia que me acomete há anos, como artista e espectadora de dança. Escrever “performativamente” seria copiar os mestres do primeiro mundo, correr atrás do que se faz do outro lado do Atlântico ou no norte da América?

Seria possível, como Cunningham propôs, imaginar que não haja pontos fixos no espaço e que qualquer lugar possa ser o centro do mundo? Seria possível, deste meu canto de São Paulo, acalmar a sede de ser “inovadora” e simplesmente alinhar, com todo meu empenho e respeito pelos livros e artistas que adentrarem esse discurso, uma escrita honesta? Ou seria este o discurso do artista já um pouco cansado, pois “honesto” é o adjetivo que usamos para trabalhos que beiram a mediocridade, mas que mantêm um respiro de dignidade, como se o artista tivesse criado em conformidade com seu lugar e seu tempo, nem mais, nem menos?

Infelizmente, no mundo nem todo lugar pode ser considerado o centro. Não há democracia real nos eixos do planeta: em alguns lugares o metro quadrado vale muito mais do que noutros e decisões determinam as vidas de milhares, se não milhões, de pessoas. Achar que escrever num canto de São Paulo possa ter o mesmo efeito que escrever num canto de Nova York seria de uma ignorância a que me nego. No mundo há pontos fixos no espaço, pontos que são mais densos, importantes e determinantes do que outros – não há como fazer a analogia entre o palco de Cunningham e o palco do mundo.

parte é consequentemente grotesca” (trecho do diário de Warren Lamb enquanto estudava no Art of Movement Studio, 1947-49. McCaw, 2006, p. 56)⁵⁹.

Um exemplo simples de desenvolvimento harmonioso no tempo-espço seria a sucessão, ou seja, o movimento que “corre” como uma onda pelo corpo sem interrupções – cada interrupção no trajeto deve ser dominada e ultrapassada. Outro exemplo seriam os movimentos em oposição, nos quais se deve conseguir opor partes diametralmente antagônicas como se uma linha percorresse o corpo e se esticasse igualmente em ambas as direções. Exemplo mais complexo de harmonia são as relações de afinidade entre qualidades dinâmicas e direções no espaço, sobre as quais Laban estabeleceu regras fixas em seu livro *Choreutics*. A partir dessas regras, ele desenvolveu a dinamosfera e a escala diagonal, os únicos momentos nos quais relaciona os campos por ele criados da *Choreutics* e da *Eukinetics*, que para ele eram áreas fundamentalmente distintas (seria Warren Lamb, anos mais tarde, que conseguiria aproximar de fato e fazer cruzamentos entre as duas áreas em suas pesquisas sobre Effort/Shape). Sobre as relações de afinidade, Laban escreve:

Pode-se estabelecer o seguinte esquema:

1. Um sentimento de leveza, de perda de força, corresponde ao alcance para cima no ponto onde o braço ou o corpo se preparam para relaxar e cair de volta para o chão. Consequentemente, a leveza tem correlação com uma tendência para cima.
2. Um movimento forte, firme, tem sempre em sua fonte uma conexão vital com o lugar. Nós podemos facilmente sentir que cada movimento forte tem correlação com um apoio dos pés para baixo. Consequentemente, força tem correlação com uma tendência para baixo.
3. O movimento que cruza o corpo traz uma limitação espacial para o membro movente que faz uso confinado do espaço. Consequentemente, um movimento reto, direto, tem correlação com o sentido lateral oposto à parte movente do corpo.
4. O movimento do membro para seu próprio lado suscita uma liberdade espacial, como num uso flexível e curvo do espaço. Consequentemente, a flexibilidade tem correlação com uma abertura para fora.
5. Um movimento rápido, repentino, é conectado com uma determinada contração. O sentido natural da contração no corpo inteiro tende a ser para trás como, por exemplo, quando num susto/choque os golpes de medo fazem a área central do corpo reagir.
6. Consequentemente, tensões rápidas e repentinas têm correlação com movimentos para trás.
6. Um movimento lento parece liberar-se no sentido oposto, a saber na área na parte dianteira e, consequentemente, a lentidão e a sustentação têm correlação com o alcance para frente.

Este esquema simplificado forma as bases para determinadas correlações entre nuances

Janeiro, 2010

Do banho até sentar-me escrevi na minha cabeça o melhor começo possível para este parágrafo, mas agora esqueci. Num segundo a melhor história se perde. Foi meu primeiro banho em Zurique este ano; desta vez vim para dar aulas numa escola na parte italiana, na montanha ao lado do Monte Verità. Já faz uns anos que venho regularmente a Zurique, e hoje o cisne nadando no rio que cruza a cidade me fez especialmente melancólica. Faz umas 20 horas que cruzei a marginal Tietê de táxi, com o motorista falando ao celular depois de chegar meia hora atrasado. Claro que não há cisnes no Tietê. E claro que o cisne perfeitamente adaptado no rio de Zurique não se sente nem um pouco triste – a tristeza é minha. Eu sei o que significa um cisne no meio do rio onde nadei nos dois últimos verões e para cujos “familiares” tive que dar passagem em minhas braçadas. Estou no mundo bizarro da Suíça, onde tudo é perfeito, onde, como minha amiga suíça disse, o banheiro é desenhado para que o papel higiênico esteja no lugar certo para a extensão do braço (há uma semana estávamos num café em Buenos Aires e ela chegou aflita do banheiro, reclamando que não havia papel e que o botão da descarga estava completamente fora do lugar).

O cisne me faz triste porque ele não é o mundo. O mundo está mais para marginal Tietê ou para as terríveis fumaças que saem indiscriminadamente de todos os ônibus de Buenos Aires. O mundo está mais para o Largo do Paissandu e os viciados em *crack*, que vejo quatro vezes por semana ao andar os cinquenta metros que separam o ponto do ônibus Praça Ramos da Galeria Olido. Eu queria passar a vida entre a Vila Madalena e a Vila Mariana, mas a prefeitura tem seus planos de recuperação do centro e nos dá salas de ensaio de primeiro mundo, com qualidade acústica de terceiro mundo, no meio do quinto mundo. Deve haver uma razão para a prefeitura fazer seus artistas olharem para o terrível quatro vezes por semana, uma razão oculta para o governo gastar uma pequena fortuna para bancar dois anos de estudos em Londres e depois me jogar na porqueira que é o Largo do Paissandu. Assim não é possível ser cisne.

dinâmicas e sentidos espaciais e esta relação recíproca rege o movimento harmonioso na cinesfera. O que deve ser compreendido, entretanto, é que a correlação entre movimentos dimensionais com esforços dinâmicos é sentida mais fortemente no movimento de fluência livre, visto que se o fluxo é contido diferentes correlações surgem. (LABAN, 1966, p.31)⁶⁰

Para exercitar a relação harmoniosa no movimento, Laban desenvolveu exercícios de escalas, que se constituíam de sequências fixas no cubo, com direções e qualidades de esforço determinadas. Segundo ele, o exercício constante das escalas habilitaria o corpo a reconhecer os padrões harmônicos e se adaptar a eles, deixando vícios e incapacidades dinâmicas para trás.

Frequentemente Laban fazia disso quase um treinamento militar. Seu ensino da escala diagonal, por exemplo, exigia que cada movimento tivesse a orientação espacial exata assim como o processo preciso de variação do esforço. (...) Se um estudante se concentrasse em obter uma orientação mais ascendente, então mais do que provavelmente decorreria uma falha em seu esforço indireto. Laban notaria isso imediatamente. (...) Eu soube de uma aula que durou mais de três horas, estudantes cobertos de suor e desesperadamente desgastados, mas arrastando suas últimas energias para se adequar ao mestre.

Laban acreditava que esse treinamento militar ajudaria a incorporar as escalas no instrumento corporal e a fazer-lhes a segunda natureza, assim como a prática das escalas pelos pianistas transforma-as em parte de sua musicalidade sem a necessidade de recordação consciente. (LAMB apud McCRAW, 2006, p. 75)⁶¹

Laban pretendeu encontrar as relações naturais para as qualidades dos movimentos no espaço, o que possibilitaria que, a partir dessas regras, todo um treinamento corporal e uma classificação fossem possíveis. Entretanto, notamos que as escalas tinham o intuito de estabelecer no corpo dos praticantes as equações harmônicas de maneira a impô-las como num treinamento. Daí vemos que, apesar de Laban acreditar que suas regras fossem naturais, ele também percebia que a grande maioria das pessoas não se movia de acordo com elas. Corpos 'lopsided' (assimétricos) tinham que ser transformados pelo exercício para se afinarem com as regras que ele havia descoberto (ou criado?).

Uma reflexão mais apurada levanta questionamentos como, por exemplo, em relação à descrição que ele faz de o movimento rápido ter tendência a ir para trás. Laban usa como exemplo um susto/choque, mas e se ele vier de trás do corpo, não nos moveríamos para frente? Da mesma forma, se o motor do susto/choque vier do lado direito, o corpo provavelmente se moverá em direção

Em *Um corpo do qual se desconfia*, criado em parceria com Anderson Gouvêa para o Rumos Dança 2007, quisemos investigar a ideia do corpo como culturalmente condicionado e passamos a desconfiar de todo movimento que criávamos – de onde será que eles vinham? A partir desse impasse, dessa enorme dificuldade, fomos nos colocando pequenos questionamentos que deram origem a estados corporais muito estranhos, como se formas familiares de movimentos cotidianos se tornassem esquisitas pelo esfacelamento de seus significados. Percebemos que ao deslocarmos o que nos era familiar nos gestos eles perdiam sua conotação, como uma palavra repetida continuamente que volta a ser somente som. Fomos brincando, levantando material a partir dessa ideia de desconfiança e chegamos à conclusão de que deveríamos continuar o jogo em cena, dessa vez na combinação das ações desenvolvidas nos ensaios. A performance contém três momentos distintos, cada um com seu material de ações, entretanto cabe a nós, em cena, articular esses movimentos. Assim, pensamos que a desconfiança permearia nossos corpos no momento mesmo da performance, pois temos que jogar com o outro. Nós não gostamos muito do verbo "improvisar" pois ele não define bem o que fazemos, já que há uma gama de ações previamente construídas e da qual não podemos fugir – o que podemos é elaborar as escolhas, e esse conceito nos pareceu interessante e em consonância com o tema.

Construímos um cenário com 3 mil revistas de moda e estilo, empilhadas em 36 colunas. Esse espaço altamente organizado surgiu da vontade de elaborar um tipo de paisagem tridimensional de um objeto muito cotidiano, as revistas, que ditam enormemente as formas que o corpo adota hoje em dia. Pensamos que a nossa geração cresceu no meio desse espelhamento, ou seja, no desejo de se construir como os corpos estampados nessas revistas (e também em *outdoors*, *posters*, etc.). E esse corpo estampado tem uma forma bastante especial: a bidimensionalidade. Então resolvemos investigar isso também, como se existisse um certo achatamento do corpo em função do desejo de se colocar sempre como imagem para os outros, num processo estranhíssimo que transforma os olhos dos outros em possíveis câmeras fotográficas.

A ideia de fazermos um trabalho longo, de 120 minutos, num espaço sem arquibancadas e no qual o público possa passear foi para dar ao espectador a possibilidade de ver a performance de todos os ângulos possíveis. Além disso, pensamos que dessa forma poderíamos dividir com o público a responsabilidade pelo tempo do olhar. Nós achávamos que muitas vezes o espectador fica numa posição muito desconfortável no teatro tradicional, pois ele tem que ficar o tempo todo sentadinho ali, refém do que o artista resolver colocar no palco. No nosso trabalho queremos que o espectador entre, veja o tempo que desejar, saia um pouco, depois volte, quem sabe? E também assim ficamos bem mais livres, pois não temos o peso de manter o interesse do espectador, o que é, às vezes, um martírio para o artista.

oposta, ou seja, para a esquerda. Desta forma, talvez a única coisa que se possa afirmar com relação ao susto/choque é que ele suscita a reação para a direção oposta. Com relação aos movimentos lentos terem tendência a ir para frente, como Laban coloca, pensemos no caso de nos afastarmos de algo lentamente, cuidando para manter o foco de atenção no objeto (seja ao sair do quarto quando o bebê dorme ou ao nos afastar de algo perigoso): caminhamos para trás. Num último exemplo, as torcidas em jogos de futebol vibram quando seus times fazem gols jogando corpos e braços em socos firmes para cima, contradizendo a definição de Laban de que esses movimentos tenderiam a ir para baixo.

A partir de estudos aprofundados sobre as teorias de Laban, é possível notar, entretanto, que dentro delas mesmas há elementos que contradizem suas concepções harmônicas. Seus intensos estudos das formas platônicas perfeitas e suas direções no espaço em *Choreutics* (especialmente o octaedro, o cubo e o icosaedro) sugerem a total simetria do corpo em todas as direções — lembremos do termo favorito de Laban para as pessoas que necessitavam de algum tipo da terapia: eram “assimétricos”. Porém, seus estudos em *Eukinetics* complicam a análise do espaço ao considerá-lo perceptivelmente não simétrico, ou seja, as relações sensoriais e afetivas com as diferentes direções não seriam idênticas mas sim fundamentalmente distintas.

Apesar de aparentemente desconhecer o trabalho de Laban, ao falar sobre a contradição no espaço perceptivo em geral, a crítica de arte americana Rosalind Krauss parece descrever com precisão a contradição intrínseca às ideias dele. Ela afirma que o indivíduo se sente atraído pela simetria espacial, entretanto sua sensação física seria fundamentalmente assimétrica. O corpo humano, por ter a visão ventralmente colocada, sente diferentemente tudo que está à frente do corpo em relação ao que está atrás; devido ao fato de o eixo principal em relação à gravidade ser o vertical e o ar habitar o tórax, sentimos com mais leveza a parte superior e com mais firmeza a parte inferior; e por sermos destros ou canhotos, sentimos uma diferença de poder e hierarquia entre o lado hábil e o inábil.

Aqui se coloca uma aparente contradição. Os psicólogos gestaltianos falam do espaço perceptivo como “anisotrópico”, o que quer dizer, fundamentalmente assimétrico. Contrariamente ao espaço do físico, o éter do fenomenologista é mais pesado embaixo do que em cima, mais denso no fundo dos objetos do que à frente deles, e diferente do lado direito e esquerdo. Feito, assim, na auto-imagem do sujeito humano — sujeito à gravidade, com visão na parte da frente e lado direito favorecido — o espaço perceptivo é nesse sentido uma projeção desse sujeito, retornando a imagem potencial do próprio espectador como num espelho invisível. Mas os psicólogos gestaltianos também falam do mesmo espaço

A peça *Corpos Partidos* foi criada em 2005 para o 9º Cultura Inglesa Festival, depois de ter o projeto selecionado pelos curadores e receber financiamento. Tivemos 4 meses para a criação, e trabalhei com a bailarina Alexandra Itacarambi, que na época conhecia pelo grupo de estudos em dança dirigido pela professora Cássia Navas (atualmente minha orientadora), na Escola de Comunicações e Artes da USP.

O trabalho tinha como inspiração as obras da artista inglesa Rachel Whiteread, que havia tido uma grande exposição individual pouco tempo antes no Museu de Arte Moderna, MAM, no Ibirapuera. Esta exposição concentrou-se no seu trabalho sobre vazios e preenchidos de objetos e espaços cotidianos, quando a artista fazia os moldes de cadeiras, mesas, estantes, escadas e até mesmo de uma casa inteira, e expunha o molde. Desta forma, nessa fase de sua carreira Whiteread parava no meio do que seria o trabalho comum do escultor tradicional, que esculpe em argila, depois faz um molde e então o preenche com bronze, por exemplo. Ao parar no molde, ela tornava visível e concreto o que geralmente contém somente ar.

Ao ver a exposição, o que mais senti foi o momento de separação do molde do objeto, como algo extremamente violento e uma possível metáfora para o processo de separação entre dois sujeitos, que também é um processo de extrema violência.

Uma das aulas que mais tenho prazer em dar é sobre o trabalho de “reestruturação do *self*” da Lygia Clark, quando peço para que os alunos criem vários objetos relacionais e fazemos uma sessão na qual, em duplas, um aplica os objetos no corpo do outro. Depois do exercício procuro saber quais as experiências/sensações que os alunos tiveram, e invariavelmente um deles sempre fala sobre como um objeto inicialmente desconfortável se torna incorporado com o tempo e ao ser retirado deixa um vazio gigantesco. De maneira similar, na vida há momentos nos quais pessoas que amamos se separam de nós e deixam vazios quase insuportáveis, como se o nosso corpo se ajustasse à presença desse outro corpo e ficasse aleijado no abandono.

Ao criar *Corpos Partidos* estava vivendo um momento desses, e minha amiga Alexandra também. Éramos duas mulheres mancas tentando criar uma peça de dança. Mas nossos corpos deformados eram invisíveis e eu queria criar algo que alcançasse essa invisibilidade, esse alijamento contido que ninguém vê. A sensação de abandono despertava em mim duas qualidades extremas: apatia ou velocidade raivosa. Não havia meio termo, parecia-me que tudo estava fora do lugar; eu me sentia doente de tempo, habitando um passado e um futuro sem conseguir me fixar no presente.

da experiência como fundamentalmente centrado, e conseqüentemente profundamente simétrico, posto que a simetria radial, rodando em todas as direções a partir de um ponto, é a forma mais completa de equilíbrio espacial. E quando o psicólogo vai falar da Gestalt propriamente dita, a figura que é sentida como mais bem construída, que se sustenta mais firmemente, guiada pelas regras da “boa-forma” para constituir um todo ao invés de uma massa de fragmentos rudimentares, será a simetria e particularmente o centro que sustentarão essas regras. Pois não importa o quanto o corpo seja dividido entre alto e baixo, frente e trás, e direita e esquerda, e assim o quanto o espaço se coordene de maneira desigual, é o centramento do sujeito consciente através da experiência da Gestalt propriamente dita como imagem organizada num centro que é continuamente mapeado em seu campo perceptivo. (KRAUSS, 1997, p.89)⁶²

Krauss segue seu argumento para considerações a respeito da teoria Lacaniana da fase do espelho, que considera essencial no ser humano a fissura entre seu desejo de completude (harmonia ao redor de um centro) e sua sensação de completa fragmentação (falta de harmonia e inexistência de centro). Para Lacan, é nessa fissura que o indivíduo se constitui, e portanto ele permanece para sempre incompleto, sentindo-se completo somente na fantasia de integração com o outro que passa a determinar suas relações afetivas.

Laban infere o estado de desarmonia como parte inseparável do sujeito, mas ele não se aprofunda nisso – afinal, seria contraditório com seu desejo de encontrar uma constituição física e psíquica harmônica nas bases da simetria platônica. Sendo assim, apesar de buscar “leis gerais da harmonia” dos movimentos como algo universal, a-temporal e a-histórico, estes conceitos labanianos parecem ser fruto de decisões arbitrárias e julgamentos estéticos, que se tornaram as bases que ele tanto buscava para alicerçar suas práticas corporais e executar julgamentos. Laban relaciona harmonia ao movimento integrado do corpo prezando alinhamento, equilíbrio, domínio do fluxo de energia em relação a um centro único. Conseqüentemente, todo movimento que não se encaixe nas categorias prescritas seria necessariamente desarmonioso e provavelmente grotesco. Daí compreendermos o julgamento de Laban de que povos com danças desarmonicas seriam menos civilizados, assim como sua crença (e de North) de que indivíduos que se movem desarmoniosamente necessitariam, provavelmente, de alguma terapia corporal e, quiçá, também psicológica.

Ao acreditar que o movimento humano seguiria padrões específicos e universais, ele passou também a crer ser possível criar uma forma de notação que desse conta de descrever com precisão os movimentos do corpo. Sua escrita de movimentos, conhecida como Labanotação, divide o corpo em partes e associa um símbolo a cada uma delas. O espaço, simetricamente dividido a partir das formas platônicas, adquire direções definidas que também recebem símbolos específicos. A partir da

(Notes, London, August 2000) Garner, in his book *The Absent Voice*, addresses the audience's wish to make connections and generate some sort of coherence ("patterns of comprehensibility") from the stimuli they receive from the stage. He considers this desire for [making sense of what is seen on the stage] understanding from the part of the spectators "the quintessentially theatrical process of making sense out of what they see." (G.: XVI) But can we consider this as a solely theatrical process, or is it that theatre, for/with its spatial and temporal organization, catalyzes and becomes the maximum example of a human necessity everywhere else existent but disperse in less concentrated quantities? To make sense of what is seen is not exclusively theatrical, but maybe in the theatre we can explore this in an (apparently) more controlled environment.



relação entre parte do corpo e direção do movimento no espaço, sua escrita dá conta de descrever movimentos bastante complexos.

Para conseguir anotar as qualidades dos movimentos Laban desenvolveu um outro gráfico inteligente, colocando as qualidades de resistência (tempo acelerado, peso firme, fluência controlada e espaço direto) de um lado e de entrega do outro (tempo sustentado, peso leve, fluência livre e espaço indireto). Entretanto, na sua Labanotação esses símbolos não são bem incorporados. A Labanotação é capaz de registrar quais partes do corpo se movem, em que direção e em que sincronia/assincronia. Mas os símbolos das qualidades ficam sempre soltos no papel, nas laterais, tentando entrar à força. Apesar do esforço, essas indicações ficam incompletas e é fácil compreender a frustração de Laban ao perceber que poderia analisar e registrar para sempre e com precisão para onde as pessoas se movem, mas não exatamente como. É fato que depois de observar, já na casa dos cinquenta anos, que sua notação não conseguia dar conta da parte qualitativa dos movimentos (os quatro fatores associados) com perfeição, ele abandonou seus estudos nessa direção e seus discípulos tiveram que terminá-la⁶³.

O mesmo movimento no espaço pode ser feito com qualidades diferentes a cada vez, pois elas dependem de fatores imensuráveis, que vão desde questões físicas (se dormimos direito, comemos ou não, estamos machucados ou não, se está calor ou frio, etc.), até questões subjetivas (se estamos tristes, contentes, ansiosos, etc.). Todo bailarino sabe que essas questões afetam a qualidade dos movimentos executados, e que um dia talvez seja necessário um impulso a mais para conseguir saltar, pois a perna está machucada ou porque já é tarde e o corpo está cansado. Quanto mais tempo de profissão ganhamos, mais aprendemos a lidar com as instabilidades do dia a dia, seus efeitos no corpo e a incorporar essas diferenças nos movimentos. Se lembrarmos que para o próprio Laban as qualidades dos movimentos se associam a estados psíquicos, podemos concluir que apesar de ele conseguir analisar e anotar as formas como as pessoas se movem, nunca conseguiu desenvolver um método para registrar de fato o que move as pessoas.⁶⁴

1.6 Considerações finais:

Analisar tanto os textos originais escritos por Laban quanto os desdobramentos efetuados por discípulos que o sucederam é fundamental para que consigamos avaliar a pertinência de seus

O compositor Laércio Resende, meu parceiro neste e em outros trabalhos, havia me emprestado muitas obras de Steve Reich, pois dissera que queria trabalhar com um quarteto de cordas e criar algo minimalista. Coloquei uma composição de Reich num ensaio, sozinha, e me vi brincando com qualidades diferentes em diferentes partes do corpo. Sentada num banco, batia a cabeça de um lado para o outro enquanto os pés marcavam o ritmo da música e os braços se moviam lentamente. Consegui manter uns 30 segundos. Filmei – faço muito isso quando crio sozinha. Sim, tinha encontrado algo. Levei uns dois meses para conseguir fazer disso uma cena de cinco minutos, pois sentia um enjoo infernal e precisava descansar deitada sempre que ensaiava essa cena. Na estreia ainda me ative muito à base dinâmica de somente três divisões: pés, braços e cabeça. Aos poucos, ao longo dos anos, fui descobrindo combinações muito mais complexas e hoje separo os dois braços e as duas pernas, às vezes incluo movimentos circulares e complico as combinações rítmicas. Sinto uma vertigem muito intensa e uma vontade louca de rir, chorar, xingar... Tanta coisa passa pela minha cabeça.

Pouco tempo depois da estreia me dei conta de que nessa cena, na verdade, fico cinco minutos dizendo não com a velocidade de uma criança raivosa. Esse NÃO gigantesco vai tomando conta de mim e sinto uma vertigem violenta, como se mandasse tudo para aquele lugar. É a segunda cena de *Corpos Partidos* (e a primeira de *3 tempos num quarto sem lembrança*), depois de dez minutos nos quais nos movemos em lentidão quase insuportável durante a entrada do público. Quando os espectadores começam a olhar uns para os outros sem entender muito o que se passa com essas moças-lesmas no palco, levanto e sento subitamente para o técnico de som soltar a música e começo a bater a cabeça. Eu sentia esse ‘não’ com tanta força!!! Eu queria tanto mandar aquela dor desgraçada e o desgraçado que tinha ido embora para aquele lugar!

É claro que nada disso foi para o programa. As informações pessoais ganharam um *status* tão horroroso na obra de arte que nenhum artista as assume em seus textos. Fingimos que separamos nossa própria vida de nossas investidas artísticas, como se qualquer elemento pessoal manchasse a pesquisa de linguagem que tanto valorizamos. Revelar a própria vida faz parte do dia a dia dos artistas das novelas, que usam informações muitas vezes inventadas para se autopromoverem em veículos de comunicação duvidosos. O que se passa na vida do artista virou fofoca, “bafão”. Os textos dos programas aceitam discursos políticos e inúmeros jargões emprestados da escola filosófica do momento, mas as informações pessoais são um tabu intransponível.

conceitos hoje em dia. Praticamente um século depois de suas primeiras incursões nos campos ensolarados do Monte Verità, vemos que o uso de suas teorias enraizaram-se mundialmente em áreas das mais distintas — o que comprova que muito do que ele descobriu/criou ainda se mostra extremamente útil.

Entretanto, ainda observamos a aplicação de seus princípios de maneira muitas vezes cega, como se fossem verdades absolutas. É preciso salientar que as teorias de Laban não formam um sistema científico de análise de movimentos, como muitos erroneamente consideram. Aliás, há poucas comprovações científicas para suas ideias, apesar de haver atualmente esforços nessa área (Jeffrey Longstaff pesquisa a relação entre Choreutics e as leis da física, por exemplo). Muito pelo contrário, as ideias de Laban surgiram de seu desejo pessoal por construir uma religião do ato, a partir de sua crença (influenciada pela maçonaria e pela Rosa Cruz) de que ao encontrar as leis harmônicas do movimento conseguiria, como consequência direta, transformar o próprio ser humano.

Seu arcabouço teórico se constitui como uma prática iniciática e labiríntica, aprendida somente através da relação entre mestre e discípulo. Foi na sua mudança para a Inglaterra que as ideias de Laban foram se transformando num sistema, adequando-se às necessidades e características das sociedades onde acabaram por proliferar na segunda metade do século XX e início do XXI (especialmente Inglaterra e EUA). Tal transformação deu-se tanto pelo trabalho de Laban com o engenheiro industrial inglês F. C. Lawrence quanto pelo de seus discípulos diretos, especialmente Sigurd Leeder, Albrecht Knust, Lisa Ullman, Marion North, Valerie Preston-Dunlop, Irmgard Bartenieff e Warren Lamb.

Este capítulo buscou mapear alguns desdobramentos importantes relacionados às ideias de Laban sobre harmonia, chegando às seguintes considerações: 1. a crença de Laban na relação direta entre movimento e estado interno deu origem à crença de que seria possível acessar a alma/espírito através dos movimentos do indivíduo; 2. um estudo sistematizado a partir das formas platônicas em Choreutics deu a Laban critérios para avaliar as qualidades de harmonia e desarmonia nos movimentos; 3. esses critérios, apesar de muitos ainda verem como “naturais” são, na verdade, resultado de escolhas arbitrárias que valorizam as qualidades de simetria, equilíbrio e centro único em detrimento das qualidades de assimetria, desequilíbrio e descentramento; 4. Laban acreditava que sociedades mais avançadas se desenvolveriam “naturalmente” no sentido da harmonia espacial nos movimentos, enquanto sociedades menos avançadas (ou primitivas) fariam uso de movimentos mais energéticos e cheios de variações de esforço; 5. atualmente há documentos originais que comprovam a ligação entre Laban e o Regime Nazista, destruindo o mito que perdurou mais de meio

Corpos Partidos se estrutura em blocos lentos ou rápidos, com mudanças bruscas geralmente feitas com a luz. Os movimentos foram retirados de duas fontes: de poses de espera do cotidiano, quando temos que esperar pelo ônibus, para a aula começar, por alguém, etc., e de pesquisas sobre vazios e preenchidos no próprio corpo, quando uma parte é usada para encobrir outra, criando máscaras, moldes e buracos. Em frente ao espelho ou tirando fotos uma da outra, Alexandra e eu ficávamos horas tentando formas diferentes de usar braços ou pernas para criar vazios e preenchidos no corpo, em formas geralmente bastante contorcidas. Para a criação das cenas, usamos poses/movimentos oriundos dessas duas fontes e aceleramos ou desaceleramos as passagens entre um momento e outro, buscando a sinuosidade no tempo sustentado e a agilidade direta no tempo súbito.

Tínhamos como objeto de cena um sofá-cama de três lugares, inicialmente usado como sofá e a seguir aberto como cama. Esse objeto adicionava níveis diferentes no espaço da cena e possibilitava o trabalho do corpo sentado, quando a bacia descansada permitia que pernas e braços se movessem com grande complexidade, já que os membros inferiores se encontravam livres da responsabilidade de sustentar o tronco. Na cena final, a cama era erguida e girada para que o público tivesse a ilusão ótica de ver de cima a pessoa deitada, e a Alexandra terminava o espetáculo num solo que sutilmente indicava o vazio deixado pelo corpo do outro ao abrir lentamente sulcos no colchão.

século; 6. quando da mudança de Laban para a Inglaterra, aconteceram processos de renomeação, sendo talvez os mais importantes (1) a passagem da acepção de interioridade originalmente relacionada à alma/espiritualidade para o conceito mais prático de personalidade e (2) a conversão da dicotomia harmonia/desarmonia em integração/fragmentação; 6. apesar de renomeados, esses conceitos mantêm muitas das ideias originais de Laban, inclusive alguns de seus mais profundos preconceitos.

Em *Corpos Partidos* retomei a pesquisa com posturas do cotidiano que havia iniciado em 2000, ainda no Laban Centre, quando criei o solo *Querida Sra. M.*, como parte do meu mestrado. Nesse solo, usei como inspiração a personagem Lady Macbeth, de Shakespeare, com quem já havia tentado dialogar durante uma iniciação científica em 1996 na graduação, mas sem sucesso. Para uma das cenas pesquisei poses da mulher no ato sexual e a passagem de uma a outra de maneira mecânica, sem prazer. O impulso para a mudança das posturas vinha de fora, como se o parceiro invisível e egoísta manipulasse o corpo feminino para o seu próprio prazer sem considerar o prazer da mulher. A respiração era feita ritmicamente pelo nariz, com muita força, representando a respiração masculina. Cheguei, assim, a uma cena na qual me movia como se outro me manipulasse e respirava como se outro respirasse por mim.

Tinha 14 anos quando li pela primeira vez a peça *Macbeth* e fiquei muito impressionada com a figura da Lady, sem saber ao certo a origem da minha atração. A personagem é bastante má e manipuladora, entretanto muito cedo tive a impressão de que ela usava o marido na intenção de ascender socialmente a níveis que sozinha não lhe seriam possíveis. Aquilo que na época definia a mulher era sua capacidade de gerar filhos, entretanto como mulher mais velha essa não parecia ser uma via possível, e podemos pensar até mesmo que ela não a desejasse. Uma mulher sem filhos, que diz que já estivera grávida, mas que arrancaria o feto de si se assim tivesse prometido. Aos poucos, fui percebendo que a origem de sua crueldade talvez estivesse no fato de ter nascido mulher num mundo exclusivamente masculino.

Sua indisposição com a maternidade e a cena na qual relata que tiraria o feto se tivesse prometido me levaram a criar movimentos para esse feto indesejado, e para isso pesquisei qualidades e direções dos movimentos intrauterinos. A falta de gravidade faz com que os gestos do feto sejam deslizantes e o espaço oval da placenta e o cordão ventralmente centrado favorecem a posição côncava de recolhimento da coluna. A concavidade da coluna é um desenho corporal bastante comum em momentos de aconchego, como se intuitivamente voltássemos para o estado intrauterino. O corpo humano tem facilidade para se recolher frontalmente enquanto a contração convexa nos é muito menos orgânica. Por essa razão, resolvi manter as qualidades dos movimentos intrauterinos do feto nos gestos de pernas, mãos e cabeça mas modificar o desenho da coluna, tornando-a convexa. Ao fazer isso, senti-me na postura do Exu da Ubanda, como se meu corpo ficasse num estado mal resolvido entre animal, entidade e feto. Essa estranheza me pareceu conter as contradições no desejo da Lady Macbeth, cuja “desvontade” de ser mãe talvez desse à luz um ser necessariamente torto.

objeto-estável/corpo-que-move corpo-estável/objeto-que-move

2.1 Espectador-refém

No livro *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, André Lepecki defende que a dança moderna teria assumido o movimento como seu elemento essencial e teria assim se aliado ao programa mais profundo da modernidade, cujo substrato seria o ser-para-o-movimento e sua contínua aceleração⁶⁵. O autor propõe que coreógrafos e performers como Trisha Brown, La Ribot, William Pope.L, Jérôme Bel e Vera Mantero seriam revolucionários devido às suas peças horizontais, planas, que promovem o não movimento, “danças que se recusam a ser confinadas no constante ‘fluxo ou contínuo do movimento’”⁶⁶ (LEPECKI, 2006, p. 5).

Lepecki vê nesses trabalhos ações que anunciam uma mudança social mais profunda, de negação do próprio projeto da modernidade: “talvez a recente exaustão da noção da dança como pura demonstração de movimento ininterrupto participe de uma crítica geral desse modo de subjetividade disciplinada de constituir a existência”⁶⁷ (Ibidem, p. 7). Já que o teórico considera como traço fundamental da modernidade a capacidade espetacular do sujeito moderno de se colocar a si mesmo em ação constante, para ele trabalhos que promovem o não-movimento interrogam a economia do tempo e revelam a possibilidade de se colocar perante regimes controladores de capital, subjetividade, trabalho e mobilidade.

O próprio autor assume (em palestra no Itaú Cultural a 06 de março de 2010) que suas reflexões teriam sido inicialmente motivadas pelo desejo de dar conta filosoficamente dos trabalhos feitos pelos seus amigos portugueses, com quem cresceu em Lisboa. No início de suas carreiras eles teriam tido muita dificuldade para se inserirem no mercado, e além disso suas coreografias não se adequavam às teorias existentes. O desejo de Lepecki se faz pulsar por entre as linhas do livro, que vão sendo habilmente tecidas para elevar os trabalhos chamados “conceituais” da geração 90 de dança europeia, além de alguns seletos coreógrafos e performers de outras nacionalidades, ao máximo da inovação.

Uma outra cena desse solo tem como fonte de inspiração o ato sonâmbulo da personagem de lavar as mãos à noite repetidamente. Pesquisei qualidades de movimentos diferentes nas partes superior e inferior do corpo, de maneira que encontrei um ritmo manco para as pernas sobre o qual incluí uma sequência circular de braços. Essa estrutura polirrítmica acabou por se tornar algo recorrente no meu trabalho.

Desenvolvi uma sequência fixa para os braços, que ensaiei exaustivamente até ser capaz de fazê-la ao mesmo tempo em que mantinha o ritmo manco dos pés. Atualmente modifiquei essa cena e me permito improvisar durante sua execução, pois me sinto muito mais confortável com as dinâmicas e consigo transitar entre elas sem ter que me manter absolutamente fixa em suas estruturas, mas no início eu era bem rígida comigo.

nota à lápis ao pé do livro: Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que Johnson valida as metáforas como conceitos, ele critica uma série de palavras usadas por outros autores para desenvolverem seus argumentos. Estranhamente, esta parece ter se tornado uma constante dentro dos estudo das artes, ou seja, a necessidade de invalidar algumas palavras e validar outras. O perigo é que se passe a patrulhar as falas e textos dos outros, culpando as palavras e tirando das pessoas o direito de dizerem o que pensam.

Ao invés de me alongar, neste momento, no empreendimento Lepeckiano de transformar, através da teoria, seus colegas em gênios revolucionários contra a modernidade, interessa-me salientar a horizontalidade temporal que tais trabalhos promovem e que o autor reconhece como um de seus traços fundamentais. Mais especificamente, gostaria de ser bastante sincera e manifestar que muitas vezes, perante alguns desses trabalhos (não todos, alguns me são muito caros), sentada no escuro da plateia de um teatro, sinto-me refém das imagens planas e da horizontalidade temporal. Tenho uma vontade interdita de circular pelos trabalhos, soltá-los do palco italiano, mover-me em meio ao não movimento que muitas dessas peças promovem.

Não entendo o porquê de alguns desses trabalhos continuarem sendo feitos no palco italiano, além da justificativa mercadológica de adequação das obras a uma economia de dança pré-existente, de festivais e mostras. Ademais, a manutenção desses trabalhos no palco italiano, forçando-se contra o espectador, também me parece dar continuidade a uma estratégia de relação artista-público que teve início com as vanguardas europeias do início do século XX. Atuar violentamente contra o desejo do espectador parece ainda ser o “mote” de muita dança contemporânea, que não consegue escapar dessa armadilha de cem anos⁶⁸. De qualquer forma, muitas vezes sinto-me uma espectadora-refém.

Já que Lepecki empreende percursos filosóficos movidos pelo desejo (de dar embasamento às obras de seus colegas), faço o mesmo ao alinhar as respostas que me foram sendo oferecidas para dar conta da minha angústia. Como Lakoff e Johnson defendem⁶⁹, as metáforas não são meras parábolas, mas sim a filosofia encarnada na experiência. Portando, o fato de eu ter intuitivamente criado o substantivo espectador-refém deriva da experiência corporal de impedimento de fuga que experimento quando me deparo com alguns trabalhos da corrente conceitual dos anos 90 e seus derivados. Como derivados, refiro-me às inúmeras cópias que aparecem no momento em que uma produção artística é categorizada como inovação. No Brasil, a corrente conceitual tornou-se, nos anos 2000, referência de vanguarda e copiar suas estruturas uma tentativa de aproximar-se de tal categoria.

“Entre nós latinoamericanos (este mesmo fenômeno pode ser observado na Argentina e em outros países latinos), ainda persiste uma tendência colonial que acredita que tudo que vem de fora é melhor do que aquilo que investigamos entre nós.” (GREINER In NAVAS, ISAACSSON, FERNANDES, 2010, p. 226)

Lembro-me que durante a graduação não conseguia ficar mais de meia hora sozinha no estúdio; tinha que sair porque um desconforto completo me tomava. Passei a faculdade inteira sem criar nenhum trabalho para mim e nem para ninguém, somente fazendo coisas em grupo ou dançando para outras pessoas, me disfarçando. Durante os quatro anos não consegui fazer nada sozinha, e então me vi em Londres, no curso de pós-graduação, com a obrigação de criar um solo para a disciplina de coreografia. Fiz uma sequência de movimentos copiados das aulas de técnica ou de coreografias que já havia dançado e adicionei elementos que lembrava do tempo de criança, pequenas brincadeiras com pernas abrindo e fechando para o lado que acabavam formando círculos. Apesar de ser uma colagem insegura, o trabalho foi bem avaliado e selecionado para a apresentação das melhores criações dos alunos.

No segundo trimestre da pós-graduação podíamos criar outras coisas, mas gostei do desafio do solo e resolvi fazer mais um. Ensaiávamos juntos nos estúdios do Laban Centre, pois éramos muitos alunos para poucos espaços, e, apesar da confusão dos corpos ao meu lado se movendo e tentando cada um criar seu trabalho, lembro-me com especial clareza do momento quando senti que fazia um movimento interessante. Era absolutamente simples e acho que para quem me olhava de fora deve ter passado completamente despercebido, mas foi a primeira vez que me senti criando algo ao invés de refazer um movimento dos muitos anos de treinamento. Foi aí que percebi que técnica não era coreografia.

A distinção entre esses dois campos, técnica e coreografia, é muito complexa, pois há inúmeros pontos de convergência. Obviamente, um corpo mais hábil tem mais possibilidades de se mover no espaço, mas não necessariamente de se mover criativamente. A técnica, apesar de habilitar o corpo, também o engessa em padrões específicos.

Voltei do Laban Centre com uma terrível tendinite em ambos os pés. Eu não conseguia andar 50 metros. Passei a maior parte dos meus estudos estrangeiros com uma tala que o fisioterapeuta da escola fez para mim. Eu tinha medo que me descessem de nível nas aulas de técnica (havia 4, do mais avançado ao básico), e fingia que não doía tanto assim. Ao voltar, nem sei bem ao certo como mas fui fazer aulas com a Zélia Monteiro. Foram três anos de reestruturação, reaprendendo a organizar minha postura dos calcanhares ao topo da cabeça. A dor força uma humildade na gente.

Entretanto, antes de me debruçar mais detidamente sobre as estratégias teóricas de Lepecki, que associam o movimento à violência da modernidade e oferecem como alternativa a *stillness* (não há boa tradução para o português: algo como calma, pausa ou lentidão), gostaria de desenvolver a primeira parte de uma outra forma de pensar sobre o tempo cênico. Minha ideia é, de fundo, bastante simples, ainda mais se comparada às de Lepecki: empresto de Johnson a metáfora do objeto que passa pela criança e a da criança que passa pelo objeto para pensar sobre estratégias narrativas que necessitam de um espectador em pausa e de outras que demandam que ele se mova. Dentro dessa mudança de eixo simples, complexidades infinitas podem ser construídas e inúmeras formas de narrativa podem ser criadas. A partir da análise de trabalhos específicos, incluindo meus próprios, vou tecendo considerações interpretativas no intuito de suavemente destrançar os sistemas elaborados pelos artistas para entrever como se dá, somente a partir da complexa trama entre eles (e nunca a partir de um elemento chave, como a *stillness* de Lepecki), a sustentação da obra no tempo e espaço da cena.

2.2 Metáforas do tempo

No livro *Metaphors we live by*, George Lakoff e Mark Johnson deslindam a íntima relação entre as metáforas e a experiência para concluir que elas sintetizam conceitos profundos enraizados na relação corpo-mundo. Consequentemente, os autores desestabilizam a definição kantiana de que conceitos seriam puras abstrações.

Os conceitos que governam nosso pensamento não são apenas matérias do intelecto. Eles também governam nosso funcionamento diário, até os detalhes mais mundanos. Nossos conceitos estruturam o que percebemos, como transitamos pelo mundo, e como nos relacionamos com as outras pessoas. Nosso sistema de conceitos tem assim um papel fundamental em definir nossas realidades diárias. Se estivermos certos em sugerir que nosso sistema conceitual é, em sua maior parte, metafórico, consequentemente a maneira como pensamos, o que experimentamos, e o que fazemos cada dia são questões de metáfora. (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 3)⁷⁰

No livro *The meaning of the body*, Mark Johnson defende que “nossa experiência de significado baseia-se, primeiramente, na nossa experiência sensório-motora, nossos sentimentos, e

Em 2002, ganhei uma bolsa para passar cinco semanas fazendo workshops no Festival Impulstanz, em Viena. Além das aulas, os bolsistas tinham livre acesso a todos os espetáculos. Vi trinta e sete peças. Foi uma bela vitrine para saber o que a Europa estava produzindo em dança contemporânea.

Quase nenhum trabalho tinha muito movimento, com exceção dos trabalhos da Anne Teresa de Keersmaeker, que estava sendo homenageada e cujo trabalho meus jovens colegas bolsistas (europeus na grande maioria) consideravam ultrapassado, já parte da história da dança. Aprendi aí que ser homenageado era sinônimo de ser ultrapassado. Todo dia o mesmo ritual se repetia: sentávamos no teatro e tinha início uma peça quase sempre muito arrastada, sempre muito inteligente e profundamente crítica de alguma coisa (que às vezes eu não pescava bem o que era). Foi então que vi o quanto a Inglaterra era distante de tudo aquilo, o porquê de eles realmente usarem o termo “Europa” para se referirem ao continente (como se as ilhas do Reino Unido não fizessem parte desse outro lugar). E vi o quanto os bailarinos europeus estavam se mexendo pouco e pensando muito, muito, muito — assim, separando mesmo o mexer do pensar. Claro que vi exceções, como o trabalho inteligente e com movimentos-inteligentes do Jonathan Burrows (ah... ele é inglês, *sorry!*).

Os trabalhos conceituais, apesar de muito espertos, faziam uso de movimentos primários, sem variações de qualidades, ritmos, direções no espaço, desenhos, etc. Era uma loucura: para um trabalho inteligente, movimentos quase burros. E os trabalhos com movimentos extremamente inteligentes (como os da Anne Teresa de Keersmaeker) eram considerados conceitualmente pouco desenvolvidos. Depois de cem anos, o conceito havia se separado do movimento, que ficou burro para poder ser inteligente. Nessas cinco semanas me senti uma extraterrestre do terceiro mundo, com mestrado numa ilha deserta, para quem as equações da dança europeia não faziam o menor sentido.

Com os conceitos de Laban eu havia aprendido a ler movimentos, quantificá-los e qualificá-los. Eu havia adquirido instrumentos para observar as preferências dinâmicas das pessoas, as maneiras como escolhem as direções no espaço, seus encurtamentos e alongamentos. Aprendi a ver se os movimentos têm projeção para além da cinesfera, se são centrais, transversos ou periféricos. O espaço em volta do corpo ganhou vetores, pontos a serem tocados com força ou leveza, rápida ou lentamente, com controle ou não, linear ou sinuosamente. As relações entre as partes do corpo se complicaram, ritmos diferentes em partes simétricas, similares em partes assimétricas. Trabalhei com a mudança de eixo que muda todas as direções no espaço, pois o corpo seria o construtor do espaço, ele não existiria *a priori*. Ganhei vocabulário para falar com os colegas nos ensaios, para me comunicar com os alunos, para escrever sobre movimentos. Aprendi que o movimento pode ganhar em complexidade não apenas por conta da altura da perna ou do número de piruetas, mas sim pelas complexidades rítmicas, dinâmicas e qualitativas que o corpo adquire através do exercício criativo.

nossa conexão visceral com o mundo”⁷¹ (1989, p. 12). A partir dessa premissa, Johnson dissecou duas formas básicas de apreensão temporal nos seres humanos, que fazem parte do nosso desenvolvimento sensório-cognitivo. Segundo ele, a criança adquire duas capacidades fundamentais: primeiro, a capacidade de perceber que um objeto passa por ela e assim constitui um traçado no espaço e no tempo, sendo atrás do corpo como ‘antes’, ao lado como ‘durante’ e à frente como ‘depois’; e, segundo, a capacidade de perceber que ela passa pelo objeto — depois de desenvolver habilidade motora de locomover-se no espaço —, sendo que se ela está atrás do objeto ela estaria ‘antes’, ao lado ‘durante’ e à frente do objeto ‘depois’. Nos dois casos, a criança associa o espaço (atrás, ao lado e à frente), com o tempo (antes, durante e depois), sendo que a mudança fundamental seria o eixo de percepção. No primeiro caso o eixo é o corpo da criança, no segundo caso o eixo é o objeto.

Essas duas formas básicas, porém altamente complexas, de associação espaço-tempo, características dos humanos, seriam, segundo Johnson, levadas adiante na linguagem, que faz uso corrente de metáforas estruturadas exatamente da mesma forma como se estruturam as relações criança-estável/objeto-que-passa *versus* objeto-estável/criança-que-passa. Dizemos que “os dias voaram” ou “se arrastaram”, que “nem vi o tempo passar”, que “cada minuto demorou anos”, ou então que “corri feito louco pra terminar o trabalho”, “fiz as contas feito uma lesma”, etc.

As duas formas de apreensão temporal defendidas por Johnson dão conta de compreender estruturas altamente complexas de narrativa, ou seja, as que passam por mim, e as que se colocam estáveis para que eu passe por elas. Temos, portanto, uma formulação teórica que permite compreender as duas formas principais de relação espaço-tempo que fundamentam práticas artísticas: o exemplo criança-estável/objeto-que-passa ancoraria a experiência tradicional do teatro, da dança e do cinema, quando o espectador se coloca como eixo estável enquanto as cenas passam por ele; já o exemplo objeto-estável/criança-que-passa ancoraria experiências artísticas como instalações, obras arquitetônicas, pinturas, esculturas e, atualmente, algumas práticas híbridas como as instalações coreográficas.

Ainda em Viena, vi que alguns coreógrafos conseguiam ser extremamente conceituais e interessantes com movimentos simples, porém cheios de ironia. Eles pareciam querer se voltar para o que existe anteriormente ao movimento complexo da dança, para o corpo e suas imbricadas formas e posturas que revelam resíduos culturais. Alguns pareciam subverter nossas expectativas e pensar o corpo como construtor de signos. Refiro-me aos trabalhos de Jérôme Bel e Xavier Le Roy, que lidavam com conceitos e sensações como se a passagem de um ao outro delineasse na nossa cabeça traçados altamente plásticos, que por vezes fazia sentir câimbra no cérebro. Percebi então que, como sempre, havia os artistas realmente inovadores, e havia as inúmeras cópias, o que acontece quando qualquer inovação se torna moda. Assim como o terninho da Channel é hoje vendido na Renner, as repetições de Bausch são feitas nas academias do interior de São Paulo e as investidas conceituais de Jérôme Bel e Xavier Le Roy são imitadas por todos os que desejam entrar nos festivais “in”.

Lembro do manifesto do grupo Gutai, de 1956, no qual Jiro Yoshihara escreveu que *“After Pollock many Pollock-imitators appeared, but Pollock’s splendor will never be extinguished. The talent of invention deserves respect”*. O respeito ao talento da invenção passa pelo reconhecimento de que as imitações não devem diminuir a importância dos que foram imitados. Com o tempo, perdemos esse respeito e olhamos para os artistas do passado como se eles fossem culpados pelas inúmeras vezes em que vimos suas ideias copiadas por mãos menos hábeis.

2.3 Objeto-estável/corpo-que-move

Nesses casos, o espectador passeia por estruturas estáveis e constrói, na sua liberdade de ação, a relação narrativa com a obra. Este é o caso da minha peça *Um corpo do qual se desconfia* (2007), que contém uma partitura coreográfica plana e repetitiva (dentro da complexidade que a imbricação desses dois procedimentos nos permitiu) à qual o espectador tem acesso de acordo com o seu desejo, pois a ele é dada a liberdade de entrar e sair a qualquer momento. Meu parceiro artístico Anderson Gouvêa e eu achamos que essa estrutura seria adequada à nossa vontade de elaborar blocos de ações descontínuas que seriam, provavelmente, muito chatas de serem vistas sequencialmente (como numa peça de teatro ou dança tradicionais).

Como queríamos nos permitir ser chatos e trabalhar dentro do tédio, sendo este um elemento importante, consideramos que a solução mais interessante seria permitir que o espectador negociasse sua relação com a obra e decidisse, na sua ação, quanto e como a veria.

Todavia, é de fundamental importância notar que o espaço de acontecimento da obra se resguarda somente à apreciação, diferentemente de performances que acontecem em meio a barulhentas *vernissages*, nas quais ninguém presta muita atenção. A iluminação (um quadrado de luz fria no chão, de 6mx6m), e mais ainda a trilha sonora (composta também por blocos sonoros editados ao vivo pelo músico Laércio Resende) ajudam na condução do foco de atenção do público, indicando o silêncio e o respeito demandados. No caso de desejar desligar-se da relação com a obra, os espectadores podem sair da sala e retornar, mas lá dentro as regras de relação são firmes.

Entretanto, essa estrutura foi corrompida na apresentação do trabalho no Programa Corpo-Instalação do Sesc Pompeia, em outubro de 2009, quando o espaço pequeno acabou configurando a impossibilidade da passagem dos espectadores por todos os lados da instalação e esta acabou se tornando frontal. Nesse evento, a peça adquiriu as qualidades espaço-temporais da caixa-preta, com os espectadores de um lado e a ação de outro. Isso fez com que houvesse constrangimento do público que quisesse sair, pois teria que 'incomodar' os outros. Desta forma, nessa apresentação acabamos por transformar nossos espectadores em reféns, numa inversão irônica que fez de mim e meu colega Anderson Gouvêa perpetradores de uma dinâmica artista-espectador que eu mesma condeno.

Na época, a justificativa (que hoje considero frágil) para que aceitássemos as condições impostas pela curadoria do evento foi que a peça conseguiria ter um mínimo de sobrevida, levando em conta as poucas vezes que conseguimos apresentá-la. Nas outras 3 vezes em que a fizemos (uma



na Mostra Rumos Dança 2007, programa para o qual o trabalho foi concebido, e duas no Festival Panorama Rio Dança 2007), a peça aconteceu da maneira como a concebemos, ou seja, uma instalação coreográfica que negocia relações imbricadas de repetição e horizontalidade ao redor da qual os espectadores passeiam e constroem suas próprias narrativas a partir da negociação com os elementos oferecidos.

Vera Sala é uma das mais conceituadas criadoras-intérpretes da dança contemporânea paulista, que tem nos últimos anos se dedicado à criação de instalações coreográficas. Depois de décadas elaborando peças extremamente lentas e tendo desenvolvido uma assinatura a partir de sua acepção cinética de corpo-frágil, a artista parece ter encontrado, nas instalações, o ambiente ideal para as trocas comunicativas que empreende com o público.

Se, em suas peças para o palco italiano, poderíamos (como fazem muitos) tentar justificar a lentidão como impedimento positivo do desejo do espectador de assistir a estímulos cada vez mais rápidos, retornando assim à ideia veiculada por autores como Lepecki de que a modernidade teria trazido consigo um excesso de valor ao movimento e à aceleração, é inegável que a partir do momento em que Vera Sala passa a criar instalações coreográficas, qualquer justificativa para a lentidão se torna completamente desnecessária. Não precisamos buscar recursos teóricos que suavizem a tensão entre o corpo da artista e o corpo do espectador, pois as tensões e o desconforto simplesmente desaparecem. O corpo sutil e cheio de pequenas fragilidades passa a poder ser visto de todos os ângulos, em variadas distâncias, pelo tempo que se deseja: cada pequena deformação pode, assim, ter a apreciação que merece. Agora eu passo pelo corpo da artista, que se torna incrivelmente generoso para o meu olhar. Contrariamente, nos trabalhos de Vera Sala sobre o palco, a frontalidade e a instância fixa do espectador alimentam uma relação de impedimento pouco generosa.

A relação temporal alicerçada nas bases do objeto-estável/corpo-que-passa permite que os trabalhos de Vera Sala aconteçam em sua plenitude, porém tal relação se constrói muito fortemente amparada pelas estruturas espaciais criadas pelo arquiteto Hideki Matsuka, com quem a artista trabalha desde 2007. As instalações de Matsuka para os trabalhos de Vera Sala organizam o espaço ao dividi-lo em planos, níveis, labirintos, reflexos, continuidades e descontinuidades, que ele consegue com paredes de vidro que vão do transparente ao translúcido-reflexivo. Procede, assim, como aquilo que configura as regras de negociação com o público, cuja liberdade de trânsito é mediada pelas determinações da arquitetura. Para muito além de uma cenografia de fundo, Hideki talvez seja o agente potencializador das iniciativas de Vera Sala, ao construir espaços interativos que

Quase sempre faço a mesma pergunta aos meus alunos de graduação no primeiro dia de curso: digam-me o que, no corpo de cada um de vocês, é natural e o que é cultural. As respostas vêm cheias de certezas logo desestabilizadas, pois quando dizem “meus cabelos são naturais”, outros já argumentam que o corte e a qualidade dos produtos usados interferem na apresentação. “A pele” é outra resposta comum, mas logo rebatida com exemplos como a gritante diferença entre a pele de uma mulher de 35 anos que trabalha no corte da cana desde os 12 anos e a de outra da mesma idade que estudou nas melhores escolas da cidade e faz trabalho intelectual. E assim continuamos uma discussão acalorada, que eles geralmente carregam para casa e para nossas próximas aulas. Instigo o pensamento dicotômico entre natureza e cultura para desestabilizá-lo em suas bases, pois as respostas dos alunos mostram o quanto é complexa a relação entre essas duas categorias quando pensadas no corpo.

No lago de Zurique é possível nadar no verão. Há um pequeno balneário de mais de cem anos e balsas de madeira que flutuam no meio do lago. Tanto no balneário quanto nas balsas, as mulheres tomam sol de *topless*. Todas elas, tanto as com seios lindos quanto as com seios feios, as com pequenas azeitonas e as com melões gigantes. Inclusive as que não têm seio algum, por mastectomia. É um pequeno choque para uma brasileira, imersa no mundo da nudez construída que é o Brasil. E é difícilimo controlar os olhos para que não se fixem nos muitos seios à mostra, um esforço que parece enfiar dois pinos fortíssimos que fazem olhar somente para frente (como o vendedor de picolé em Barcelona, que vende sorvete e não abaixa os olhos para ver nossos seios nus, uma coisa incrível!).

Aos vinte anos passei três semanas fazendo curso de férias com Françoise Dupuy e Laurence Louppe, na Maison de la Danse, no sul da França. Passávamos as duas horas de almoço na piscina, todo mundo nu ou quase. A imagem mais forte que se impregnou em mim foram os seios adolescentes das mulheres mais velhas sem filhos. Pareciam seios de borracha, virgens das mastigadas desdentadas dos bebês.

Peitos são a cultura e a natureza gritando pelo mesmo espaço. Uma luta sangrenta, coitados.

abrem possibilidades para o corpo do espectador e consequentemente os ângulos de visão. As regras implícitas no jogo imposto pela arquitetura são, parafraseando a música *Alma Gêmea*, de Luiz Tatit, “a dependência que liberta”.

Notemos que o público nunca é forçado a se colocar em determinado local durante tempo também determinado: ele pode se mover livremente, dentro das possibilidades que a fragmentação espacial de Hideki permite. Vejamos esta questão mais detidamente: em novembro de 2007 Vera Sala participou de um grande evento promovido pelo Sesc Av. Paulista, intitulado *8 por 1*, no qual o terceiro andar da instituição se transformou em ambiente expositivo de instalações e performances, com obras sendo aglomeradas indistintamente num espaço mal dividido. Num dos cantos, a artista se colocou movendo-se dentro da qualidade cinética que se tornou sua assinatura. Nesse ambiente desorganizado, seu corpo acabou por se tornar mais um ruído entre os muitos que ecoavam indistintamente, avançando uns sobre os outros em confusão desconcertante e desrespeitosa. Deste exemplo concluímos que não basta colocar o trabalho de Vera Sala em espaço que permita o trânsito dos espectadores, é preciso que seja dada à relação artista-público a importância e o respeito que ela merece. Esse tratamento é dado pelo artista Hideki Matsuka, que molda o ambiente para que o corpo de Vera Sala possa ser silenciosa, lenta e respeitosamente apreciado.

Matsuka ainda incorpora, como no caso de sua instalação labiríntica para a peça *Pequenos fragmentos de mortes invisíveis* (2009), o corpo do espectador dentro da obra, tanto como objeto de fato quanto como reflexo, fazendo com que os corpos dos artistas (Vera Sala, Paulo Henrique Alves e Thiane Nascimento) e dos espectadores se multipliquem na medida em que se multiplicam as relações entre eles. Abrindo-se para os sentidos, a cognição e a experiência física do espectador-em-trânsito, a parceria com Hideki dá aos trabalhos de Vera Sala a profundidade que eles solicitam, tornando-se simbiótico e provavelmente indispensável para a continuidade positiva das explorações da artista.

Talvez mais ninguém tenha compreendido a pesquisa de Vera Sala com a mesma profundidade e acuidade de Hideki Matsuka, pois ele percebeu que os fragmentos operados nas vibrações equilíbrio-desequilíbrio do corpo de Vera Sala precisam ser amparados por estruturas arquitetônicas gigantes que operam na inversão de seus tamanhos, ou seja, o aspecto caleidoscópico do olhar que se configura na intimidade se dá a partir de uma arquitetura de grandes dimensões e altamente complexa. Matsuka opera na amplitude para criar a intimidade do olhar que passa, então, a se abrir para a experiência do corpo da artista. A parceria com a arquitetura faz dos trabalhos anteriormente herméticos de Vera Sala (quando encenados no palco italiano), experiência altamente generosa,

20.11.2003

17h15

Sentada na varanda do Café Santo Grão, na Oscar Freire, em frente ao hotel Fazano. Só gente fina: mulheres arrumadas, homens de meia idade falando de negócios, velhas comentando o que saiu na revista “Caras”. Os talheres para o bolo pesam mais do que o próprio prato. Velhos ricos assanhados me olham como se estivesse à disposição. Dá para ver quem entra e sai do hotel, gente vestindo cinco mil reais, entrando em carros que valem três vezes o apartamento que eu alugo. Está na hora de as empregadas voltarem para casa; só agora elas tiram os uniformes e vestem suas roupas baratas e desalinhadas. Entre a milionária tomando café ao meu lado e a empregada, fico no meio. Os garçons são jovens de classe média que esperam compreender o que querem fazer da vida — enquanto isso fazem charme servindo café. São bonitos, sorridentes, pena que servem tão mal.

numa inversão absolutamente genial. Ademais, esta parceria adiciona frescor e novidade a um trabalho corporal que se caracteriza por ser notadamente similar-de-si-mesmo, libertando-o da redundância.⁷²

Marta Soares é uma artista paulista com profunda formação em artes visuais (completou o bacharelado em artes na State University of New York), além de ter estudado nos dois centros Laban mais importantes do mundo (Laban Centre de Londres e Laban/Barttenieff Institute de Nova York) e de ter se aprofundado no estudo do butô japonês. Essa formação eclética cria as bases para incursões artísticas que se destacam pelo refinamento sonoro-visual através de sofisticadas camadas de cenografia, figurinos, iluminação (geralmente de André Boll) e desenhos sonoros (quase sempre de Livio Tragtemberg). Também são constantes temáticas sombrias permeadas de elementos de loucura e morte, e a lentidão. Mesmo que haja, como contrapontos, cenas mais aceleradas, suas peças são marcadamente arrastadas como numa paisagem que se estica e tenciona-se quase ao rompimento.

Diferentemente de Vera Sala, que desenvolveu uma assinatura cinética ao longo dos anos num mergulho absolutamente vertical sobre o mesmo tema, Marta Soares cria qualidades corporais diferentes para cada nova peça. Além disso, a artista modifica toda a organização sistêmica dos elementos que tecem seus trabalhos dependendo se estes são feitos para o palco ou para o espaço expositivo. A artista demonstra conhecer profundamente as estruturas que sustentam as relações espaço-tempo de cada ambiente/contexto e escolhe o que melhor se adequa à sua investida poética do momento.⁷³ Neste caso, a artista trabalha dentro da estrutura de “diferenciação entre pares” (NAVAS, 2008), que significa encontrar variações dentro de sua trajetória, evitando assim cair em redundância.

Na instalação coreográfica *O banho* (2004), Marta Soares inspirou-se na vida de D. Yayá, mulher da alta sociedade paulistana diagnosticada como doente mental, que se isolou por ordens médicas entre 1923 e 1961 dentro de sua própria casa, parcialmente transformada em hospital psiquiátrico privado. A artista coloca-se nua dentro de uma banheira cheia d’água na qual executa uma mesma sequência de ações repetidamente, que no geral caracterizam-se por uma consistência lenta e densa entremeada por momentos agressivos e extremamente rápidos, nos quais impulsiona metade do corpo para fora d’água, respingando na direção da ação.

Entretanto, somente ao permanecer ao lado da estrutura banheira-com-água/artista-nua que percebemos tratar-se da mesma sequência que se repete, muito em função do movimento de impulsionar metade do corpo para fora. A lentidão, que dá consistência ao todo, ao ser rompida

Sei que só escrevo isso porque ela morreu há muito tempo e nunca vou cruzar com ninguém que a defenda fielmente em vernissages – é um ato de covardia muito mais do que de coragem, mas vou dizer mesmo assim: Eu odeio os trabalhos da Mary Wigman, à exceção de *Witch Dance* (1926), de que só gosto porque acho na verdade muito engraçado. Para mim não há nada de assustador nessa figura, pelo contrário, seus movimentos grotescos no chão, seu apelo sonoro e a máscara criam um personagem bastante divertido. E quando ela olha de repente para o lado, com ar ameaçador, empurrando o joelho bem na batida da música? É ótimo! Mas não pelas razões que ela queria, pois para Wigman era uma peça séeeeeeria... Aliás, como todos os seus trabalhos. Seus membros nunca chegam ao máximo de extensão, suas linhas são pouco claras e a ênfase que ela dá nos gestos das mãos e do rosto nos força saber, pela insistência, que ela devia estar sentindo/representando dor, ou alegria, ou tristeza, ou saudade, ou fraqueza, ou desilusão, ou raiva, ou... Sempre que um aluno me vem com a ideia de criar algo sobre qualquer sentimento grande desses, sinto um calafrio na espinha, pois já posso prever os desastres. “ – Ok... então me diga: como você pretende trabalhar a tristeza?” Imito descaradamente Pina Bausch para ver se consigo um pouquinho mais de complexidade na equação: “ – Então me diga, como você fica triste?” E daí imito o que imagino que talvez Jérôme Bel faria: “ – E como você acha que a tristeza é veiculada pela mídia? Quais são as cenas de filme que te vêm à cabeça quando você pensa em tristeza? Será que você sente e age igual aos personagens dos filmes? Que música você escuta, a que programa de TV você assiste?” E continuo inventando umas perguntas sem influência de ninguém: “Onde você costuma ficar quando se sente triste, por quanto tempo, com quem? Que roupa você veste? Você come muito ou não come nada? Você já viu o choro em *close up* de Bas Jan Ader ou a série fotográfica *Crying Men* de Sam Taylor-Wood?” ... Enfim, tudo pra não ter um aluno-mary-wigman na sala de aula, tentando representar A TRISTEZA em letras maiúsculas.

abruptamente, faz com que o corte violento se incruste na memória do observador, que certamente reconhece o corte/impulso na próxima vez que ele reaparece. Diferentemente dos movimentos circulares e das torções que preenchem a maior parte da peça, cuja repetição dificilmente pode ser percebida, o salto do corpo para fora é notado por todos, ou melhor, ele se força notar, como uma violência que não pede desculpas para acontecer e nem se preocupa com preparar sua chegada. A violência do impulso dá cadência à ação, utilizando a incrível capacidade do ritmo de estruturar o tempo.

Em sua segunda e mais recente instalação coreográfica, intitulada *Vestígios* (2010), Marta Soares mergulhou nas dunas dos sambaquis de Santa Catarina, que migram de lugar e vez ou outra descobrem corpos-fósseis dos índios lá sepultados. Num mergulho que se tornou absolutamente literal, a artista coloca seu corpo deitado sobre uma mesa e cobre-o com quilos de areia, cujos grãos vão sendo descobertos pelo vento mecânico do ventilador colocado estrategicamente a poucos centímetros dos seus pés. Se no início vemos somente um dos calcanhares, ao longo da uma hora de duração da peça acompanhamos o vento soprar a areia e revelar o corpo enterrado da artista completamente imóvel, a não ser pelas suas costelas que, quando aparecem, dão a ver que ela respira pausadamente. Depois de uma hora, o corpo é revelado mas o rosto permanece encoberto, o que é possível devido a um engenhoso e discreto buraco na mesa pelo qual a artista respira.

Os grãos que voam de cima do corpo chegam a depositar-se até a quatro metros de distância da mesa, podendo ser pisados pelos espectadores ávidos para ver o trabalho de variados ângulos. Além da mesa-sepulcro, a obra contém duas grandes telas onde são projetadas imagens fotográficas (feitas pelo artista Ding Musa) tiradas nos próprios sambaquis e editadas num filme. Marta mergulha de cabeça nas dunas e as traz tanto na realidade da areia que voa quanto nas imagens editadas da paisagem, que se esticam nas telas compridas, assim como ela sempre esticou suas peças quase no limite do rompimento. Entre os movimentos dos vídeos e dos grãos de areia, seu corpo imóvel torna-se o próprio fóssil.

Se a morte vinha até então pairando no ar em seus trabalhos anteriores, em *Vestígios* o que aparece é o muito depois dela: os fósseis são indícios de mortes que aconteceram em tempos imemoriais, mortes já tão morridas que se tornaram de pedra.

A instalação oferece vários elementos a serem degustados: as imagens das grandes telas, a areia que voa e revela o corpo, os traços da areia pisada no chão, os sons que remetem aos sambaquis, as mudanças de luz sobre a mesa-sepulcro. Cada um deles pode ser apreciado individualmente ou em conjunto, dependendo da atenção do espectador. Depois de alguns minutos

Uma das mudanças paradigmáticas na dança moderna creditada ao Laban foi como ele passou a incorporar ações do cotidiano e do trabalho em criações coreográficas. Entretanto, quando assisto aos filmes de Chaplin percebo o quanto a narrativa da história da dança separa compulsivamente, como uma questão de sobrevivência, o que é culto do inculto, a arte do entretenimento. Desde o início do século passado o vagabundo já transformava gestos do cotidiano em dança – habilidade que deve ter aprendido no teatro de variedades onde trabalhava sua mãe. O próprio Laban era frequentador de cabarés e teatros de *vaudeville*, assim como muitos de seus contemporâneos artistas, hoje incluídos na história da arte “nobre”. Por que creditar a Laban algo que muitos outros já faziam? Por que temos essa necessidade de validar experiências estéticas colocando-as nas molduras elitistas? Em *O grande ditador*, Chaplin transforma brilhantemente a ação de barbear em coreografia ao relacioná-la ritmicamente à música de Brahms. Ele sabia como ninguém ressignificar objetos simples do cotidiano, como os pãezinhos espetados em garfos em *Na busca do outro* e o globo inflável com o qual dança em sua famosa cena como “Hinkle” (ironia com o nome “Hitler”). Há a história dos que não entram para a História, e há a história dos espaços destinados aos que entram. Escrever História é executar um apagamento, um sacrifício, uma escolha arbitrária. É escolher Laban ao invés de Chaplin. É fazer com que cem anos depois, em currículos de faculdades do terceiro mundo, um seja estudado e outro não. É dizer que o vagabundo fazia entretenimento, enquanto o “Von” fazia arte.

dentro da instalação, percebemos que provavelmente as regras do jogo estão instauradas, mas resta a dúvida: será que o corpo da artista não irá se mover, mesmo?! É nessa tensão que o trabalho se arrasta, novamente esticando suas bordas até quase o rompimento. Os espectadores olham uns para os outros, conversam discretamente, indagam se será só isso mesmo... e ela não se move. Movem-se seus fios de cabelo, essas células mortas do seu corpo, e movem-se suas costelas. Nenhum salto inesperado joga o corpo para fora da mesa, como em *O banho* - não há violência. Mas todos os espectadores permanecem, ninguém vai embora antes de passada uma hora. Como uma sereia invertida na areia, Marta nos hipnotiza completamente.

Seria essa relação possível fosse o trabalho feito no palco italiano? Provavelmente não. É praticamente certo que a possibilidade de transitar pela obra, focar em diferentes elementos e criar os ângulos de visão é que fazem da experiência algo notável. Sobre o palco, a frontalidade mataria o corpo da artista forçando-se a ser visto somente de frente, e o mesmo aconteceria com as projeções em vídeo. Reféns da mesma imagem, ficaríamos sentados no escuro da plateia olhando continuamente para os ponteiros ou números dos nossos próprios relógios, contando quantas pessoas teriam que se levantar para que conseguíssemos escapar. Ao invés disso, no espaço expositivo pode-se sair a qualquer instante, mas ninguém vai embora: em *Vestígios*, é dada a liberdade para sair e escolhemos ficar.

Como prova de que Marta Soares conhece profundamente as estruturas de relação espaço-tempo tanto do espaço expositivo quanto do palco italiano, tomemos como exemplo seu último trabalho feito para o palco: *Um corpo que não aguenta mais* (2008). Nessa peça, a artista se coloca em cena junto a um grupo de cinco jovens bailarinos que investigaram durante meses as propostas da coreógrafa. Influenciados mais diretamente pelo texto “Como viver junto”, de Roland Barthes, o grupo passou também pela leitura detida de autores como Giorgio Agamben e Peter Pel Pélbart (colega de Marta Soares no Departamento de Artes Corporais da PUC-SP). Os seis intérpretes se movem em meio a metros e metros de faixas de carpete bege, que usam para se enrolar e pelas quais passam por cima e por baixo, dando forma literal à ideia do indivíduo como capacho, ou da sujeira que é varrida para baixo do tapete. Segundo Ana Marincek: “O corpo de que Marta trata é o do pária, daquele que é negado e excluído da sociedade, mas que é necessário para estruturar um sistema”⁷⁴.

Em quase duas horas de duração, essa peça coloca os espectadores sentados à frente da ação, dentro do circuito espectador-estável/objeto-que-passa. Se a impossibilidade de ação do espectador torna a fruição da obra às vezes exigente, devido à lentidão característica da artista, há

Estudei no Laban Centre há exatamente dez anos. Eu era rata da biblioteca. Se esses estudos sobre a ligação entre o Laban e o Nazismo já tivessem sido publicados eu certamente os teria visto. Durante os dois anos em que lá estive fiquei no estúdio tentando entender no meu corpo o que ele queria dizer com essa harmonia. Nos últimos dez anos venho dando cursos sobre seu método de análise e toda vez esbarro nesse bendito conceito. Quando um aluno me pergunta sobre isso tenho que dizer que não sei, não entendo onde está exatamente e que, para ser honesta, sempre senti uma grande “forção de barra”, como se ele tentasse fazer caber numa ideia tudo o que fosse surgindo como teoria.

Em 2008 voltei à biblioteca do Laban Centre em Londres e achei, no meio de uma revista que no Brasil nunca chegaria, um artigo cujo título era *A religião secreta de Laban*, de Marion Kant. Comecei a lê-lo ainda lá, mas tive que adiar a leitura cuidadosa, pois incontáveis demandas de trabalho me tomaram de solapão, até que consegui, quase dois anos depois, pegar o texto e, com cuidado e tempo, lê-lo.

Talvez eu tenha me demorado porque inconscientemente sabia que seria uma descida aos infernos. Com suas linhas, tudo começou a fazer sentido, mas um sentido macabro, terrível, que piorou sobremaneira quando continuei a leitura dos documentos referentes à dança do período nazista contidos no livro *Hitler's Dances*, de Marion Kant e Lilian Karina. A harmonia que Laban tanto queria aproxima-o dos desejos estranhos e estapafúrdios dos Templários e dos Maçons, das fórmulas alucadas dos alquimistas. Assim como eles queriam transformar metal em ouro, Laban queria encontrar a fórmula harmônica ideal fazendo sequências nas direções cristalográficas do espaço, como se ao acertar encontrasse, finalmente, a transcendência mística que levaria à construção do novo homem.

Sua religião do ato, que tinha Mary Wigman como sacerdotisa (antes da briga que se abateu entre os dois), é fundamentalmente labiríntica e iniciática. Para aprender Laban, há que se estudar com um mestre. Minha mestra foi Valerie Preston-Dunlop, uma senhora das mais distintas e gentis que já conheci na vida, de uma energia fascinante e com brilho apaixonado nos olhos. Brilho pelo movimento, pelos alunos inspirados, pelas combinações inusitadas, pelas inovações que as teorias de Laban, desenvolvidas e acrescidas às suas próprias, eram capazes de promover em mãos hábeis. Não havia ideologia nos olhos da Valerie, somente um desejo genuíno de crescimento individual e coletivo. Ela vibrava a cada novidade e era severa quando recebia menos do que havia imaginado, como quando me disse, sentada num canto do sótão onde mostrei as sequências que estava preparando para a prova final, que esperava muito mais de mim e me fez, com aquelas palavras, passar três noites em claro para entregar algo do qual ela se orgulhasse.

momentos de inquestionável síntese imagética que descem como jarros d'água na vista seca do espectador. Como nos saltos violentos para fora da banheira em *O banho*, são essas cenas que fazem com que a apreciação do que no geral é arrastado seja suportável. Mais do isso: elas parecem justificar a lentidão e a densidade do resto da peça, que levam o espectador ao quase desespero para então satisfazê-lo com cenas de rara beleza. Nesses momentos, o coração, já cansado do tédio, parece ainda mais despreparado para se proteger de qualquer dessas belezas terríveis que a artista habilmente nos prepara, pois Marta Soares conhece essa faceta perversa do belo que é nos fazer baixar a guarda.

São três os momentos nos quais Marta cria essas cenas-sínteses. Numa delas, são apresentados dois duetos simultâneos nos quais os corpos vestem uma mesma calça de quatro pernas unidas pelo quadril. Um dos duetos acontece no chão, ao fundo do palco, e é executado pela própria Marta Soares e pela bailarina Carolina Callegaro, enquanto o outro se passa na frente esquerda do palco, sobre uma cadeira, e é executado pelos bailarinos Anderson Gouvêa e Clara Gouvêa (não há parentesco entre os dois). Ao trançarem seus quadris uns sobre os outros em complexas transferências, as duas duplas formam seres estranhos com dois troncos, duas cabeças e quatro pernas, como gêmeos siameses ou seres mitológicos. Especialmente sobre a cadeira, conseguem-se complexas mudanças de eixo que fazem com que a verticalidade seja questionada, incidindo contra a *gestalt* da percepção visual. Num segundo momento, todos os seis intérpretes se apertam dentro de uma caixa de madeira retangular cujas dimensões remetem a uma porta ou elevador, amontoando-se uns sobre os outros sem pausa para questionar o que seria alto-baixo, frente-trás, e fazendo com que as partes do corpo de um pareçam ser de outro — novamente desafiando a *gestalt*. A terceira cena desta categoria que venho delineando acontece quando todo o grupo senta-se lado a lado em cadeiras e veste uma calça unida pelos quadris com doze pernas, numa reiteração dos duetos anteriores.

No geral, os comentários sobre esse trabalho focam indistintamente todas as ações que caracterizam a peça como as de “um corpo sem possibilidade de reagir, que por isso rasteja, bamboleia, se finge de morto e se deforma em relação às pressões do mundo” (MARINCEK. Disponível em: «www.idanca.net». Acesso em: 09 set. 2010). Entretanto, acredito que a distinção entre os movimentos arrastados e lentos no carpete, que caracterizam a maior parte da peça, e as cenas que venho denominando de cenas-sínteses, seja fundamental para compreendermos a estratégia narrativa de Marta Soares para esse trabalho. Como disse anteriormente, sem essas três cenas a peça provavelmente se tornaria insuportável. Além disso, se em toda porção arrastada/lenta

Ao ler sobre as crianças judias que a sindicalizada dança expressionista alemã, cada vez mais infiltrada na burocracia nazista, expulsou das escolas, choro. Choro copiosamente ao ler a carta de Margot Kiehl que tentou, em vão, convencer as autoridades a permitir que suas duas filhas pequenas, Inge e Uschi, continuassem a frequentar as aulas de dança. Noto o final de sua carta, em que ela escreve “*With German Greetings*” e comparo às muitas cartas de Laban e Wigman que terminam com “*Heil Hitler!*”. O que aconteceu com Inge e Uschi? Foram asfixiadas nas câmaras de gás com inseticida, depois de terem tido que usar a estrela amarela no peito e terem sido brutalmente separadas de seus pais?! Crianças com estrelas amarelas expulsas de suas aulas de dança! Como continuar a ensinar Laban com esses pequenos fantasmas inocentes nos meus sonhos? Qual o tamanho da minha afeição pela Valerie e seu brilho nos olhos para conseguir engolir a culpa de ser conivente, quase cem anos depois, com um sujeito que atingiu o mais alto posto da dança alemã na burocracia nazista, que escrevia cartas diretamente endereçadas a Goebbels?!

Se eu soubesse disso anos atrás teria ido estudar em outro lugar.

Sinto-me como meu pai quando o Muro de Berlim caiu e as notícias do outro lado começaram a vir, desmoronando décadas de crenças.

a frontalidade se faz desnecessária e o uso do palco italiano poderia ser questionado, para essas três cenas a frontalidade é absolutamente fundamental para que se incida contra a *gestalt* do olhar.

Ao ter o espectador parado à frente da cena, Marta Soares sabe para onde ele olha e qual a posição de sua visão, de forma que ela pode, então, executar as complexas formas de mistura de corpos. Notemos, ainda, que em toda gama de movimentos arrastados e lentos no carpete não há ênfase no contato entre os bailarinos, eles vagam como sonâmbulos de olhos semiabertos — o encontro de fato acontece somente quando se demanda a frontalidade dos olhos do espectador. Juntos finalmente, os indivíduos se deformam no contato com o outro, insinuando a verdade inconveniente de que relacionamentos podem deslizar para a completa desfiguração.

Se continuarmos com a metáfora encarnada de Johnson, em *Um corpo que não aguenta mais* a bola passa de forma irritantemente lenta, mas às vezes ela irradia uma beleza tão triunfante (apesar de terrível) que faz com que o espectador fique lá, atento, esperando a próxima transformação.

Nesse trabalho, vemos que a artista mantém a temática do corpo morto: se em *O banho* ela figura a pré-morte do suicida e em *Vestígios* ela fala do pós-morto dos sambaquis, em *Um corpo que não aguenta mais* ela trata dos corpos simbolicamente mortos dos párias. Para além da temática, ela também mantém o uso literal de imagens e de figuras de linguagem: ela se coloca literalmente dentro da banheira do suicida, torna-se literalmente o corpo enterrado nas dunas de areia dos sambaquis, e arrasta de fato seu corpo e de seus bailarinos para debaixo do tapete. Ora no palco ora em instalações, Marta Soares muda as regras em função da sua necessidade poética, mas se mantém, sempre, a mestra do jogo, tencionando a ação como uma paisagem que se estica quase a se romper.

2.4 Teses interpretativas versus teses identitárias (de volta à Lepecki)

Ao se debruçar sobre a análise da obra literária de Mia Couto em sua tese de doutorado, minha irmã Anita Moraes percebeu que a fortuna crítica com relação às literaturas africanas apresentava o que ela acabou nomeando de “inconsciente teórico” (título da tese): Pressupostos não evidenciados de valorização de algumas categorias em detrimento de outras na intenção de construir uma visão positiva da África e, conseqüentemente, da sua literatura (MORAES, 2007). Se inicialmente a intenção de minha irmã era se debruçar, como estudiosa de literatura, sobre a obra

Breslau 7 November 1934.

Dear Sirs,

My children Inge and Uschi are not Aryans. Their father Walter Kiehl is pure Aryan and a war veteran, at present a typographer. I am separated from him. The children were supposed to take part in ballet lessons at the local City Theatre in the private ballet class of the ballet mistress and the first solo dancer. Ballet lessons are private and do not involve public performance on the stage, but the instruction takes place in the ballet hall of the city theater. The General Intendant [of the theater - JS] has forbidden the children to take part in the ballet class, although as far as I know there is a paragraph that says that non-Aryan children, if especially gifted and where one parent is Aryan, may be admitted to instruction, which I can understand is intended to avoid any possible embarrassment. Since however the law exists and the children are Protestant, I request ministerial permission to allow the children to take part in the lessons, all the more since the instruction does not involve any performance on stage. The children are well educated and besides the elder who is nine is class spokesman in the V.D.A. (Office of Germans in foreign countries) and really kills herself for it and yet the participation in instruction at the City Theater is refused to her.

I ought also to note that my father fought in the 1914 to 18 war and my grandfather took part in the campaign against the French in 1870.

I hope that I have not made a mistaken appeal.

With German Greetings

(signed) Margot Kiehl, Breslau, Hohenzollernstrasse, 68.

postage stamp attached" (KANT and KARINA, 2003, p. 214-215)

Vou ter que fazer uma cena com esta carta. Para mim é muito forte, pois me lembro da minha primeira aula de dança: tinha 6 anos e vestia uma camiseta bege, estampada com sapos verdes. Na carta a mãe escreve que a filha de 9 anos (não diz qual das duas) "*kills herself for it*". Trocadilho que se tornou fato provável, *they propably killed them all*.

desse autor, ao buscar referências teóricas ela acabou por se deparar com uma fortuna crítica que, muito mais do que tecer teses interpretativas, alinhava teses fortemente identitárias com relação às literaturas africanas. Essas teses constroem visões fantasiosas sobre uma suposta identidade genuína e buscam nas estruturas dos textos literários evidências dessa identidade. “Fomos percebendo que um complexo jogo entre literatura e crítica e teoria literárias parecia incumbido de produzir imagens da África, nem sempre coincidentes” (Ibidem, p. 3).

Para deslindar os processos que estariam nas bases dessa construção teórica inconsciente, Anita “desfaz o traçado” (título da parte II de sua tese) e investiga as origens de cada uma das categorias que teriam sedimentado a essencialização de uma identidade da África através de um jogo de projeções e de poder. Para tanto, Anita esmiuça como a oralidade passou a ser valorizada como um traço fundamental das literaturas africanas por estudiosos literários como Vladimir Propp, entre outros. Apesar de serem escritas nas línguas dos colonizadores, segundo autores como Propp as literaturas africanas manteriam nos traços da oralidade elementos de uma origem genuína.

Para além da valorização da oralidade, Anita também encontra a valorização de estratégias narrativas que teriam sido categorizadas como genuínas dos discursos dos oprimidos, como a descontinuidade, a fragmentação e o testemunho. Segundo minha irmã, o que se opera é um interessante processo de “imbricação entre estratégias discursivas e posicionamentos ético-políticos” (Ibidem, p. 4). Por exemplo: a importante tese de Walter Benjamin de que “a continuidade da história é a do opressor. A do oprimido é um descontínuo” (BENJAMIM apud MORAES, p. 39) teria sido elaborada de maneira a identificar na descontinuidade traços dos discursos dos oprimidos, enquanto na continuidade se encontrariam traços do discurso do opressor. Sendo assim, na fortuna crítica a respeito da literatura africana busca-se identificar a descontinuidade nos textos como marca de uma escrita do oprimido, de maneira a se construir um elo fixo entre forma e conteúdo. Consequentemente, Anita expõe como uma estratégia discursiva (no caso a descontinuidade) pode ser teoricamente aliada a uma identidade (no caso, a dos oprimidos), dando forma a uma imbricação teórica que seria ético-política.

A tese de irmã, de que no caso dos estudos das literaturas africanas se opera um processo inconsciente de construção de discursos identitários ao invés de interpretativos, pode ser levada adiante para desnudar operações teóricas em outras áreas. Especialmente nas teorias sobre as artes moderna e contemporânea, o que não faltam são construções filosóficas que unificam obras em torno de identidades específicas, sendo a primeira e mais importante a própria identidade do que se configura como arte moderna ou contemporânea.

Ao longo de meus trabalhos vou tentando me distanciar da influência de Pina Bausch. Mantenho seus trabalhos — e meu antigo amor por eles — em minha memória, como uma fita métrica com a qual meço as distâncias de minhas incursões criativas. Com a mesma fita, meço a distância entre meus trabalhos e os de muitos outros coreógrafos que conheci depois dela. Parece-me que todos me foram apresentados depois, já que ela foi a primeira coisa que vi quando entrei na faculdade. Hoje é mais fácil analisar suas obras, pois meu amor já amainou um pouco. Posso finalmente reconhecer elementos que não me tocam, ou que me parecem excessivos. Hoje assisto à suas peças áureas como se olhasse para um amor gasto, pelo qual vamos sentindo mais respeito e admiração do que apaixonamento.

Sinto o tempo correr na minha retina ao rever peças como *Café Müller*, *Barba Azul*, *Victor* ou *Walzer*, quando ela estava descobrindo e exercitando seus recursos criativos. Enquanto nos tempos de faculdade, 15 anos atrás, deliciava-me com *Barba Azul*, hoje aquelas mulheres com seus gritinhos, cabelos desgrenhados, desesperadas pelo reconhecimento do homem me são insuportáveis. Se eu fosse homem e as mulheres fossem todas assim, eu faria como ele e assassinaria uma a uma. As mulheres de Bausch dessa peça são todas um tanto histéricas, elas inspiram cuidados, estão à flor da pele. São somente trinta anos que nos separam delas, mas essa histeria não parece fazer mais sentido no universo feminino contemporâneo. Parece-me que atualmente a mulher histérica já vem como personagem, um “tipo” congelado no tempo, para o qual olhamos com binóculos.

Segundo Boris Groys, a diversidade e a impossibilidade de categorização em torno de um único eixo seriam a mais profunda falácia das artes moderna e contemporânea. “O campo da arte moderna não é um campo pluralista mas um campo estritamente estruturado de acordo com a lógica da contradição” (GROYS, 2008, p. 2)⁷⁵. Para ele, o eixo da arte moderna, acentuado na arte contemporânea, está na própria ideia do paradoxo: quanto mais paradoxal uma obra de arte, mais próxima ela estaria dos paradigmas modernos/contemporâneos. Para tanto, a obra de arte teria que ser necessariamente controversa, provocativa e desafiadora. O mictório de Duchamp ainda seria o exemplo mais paradoxal, e portanto central, do que estaria nas bases (ocultas) da arte a partir do início do século XX. Se hoje não operam mais as categorias do belo e do sublime, o paradoxo as teria substituído, num processo inteligente que oculta a si mesmo como categoria, tornando-se por isso mesmo extremamente forte (como Foucault nos ensina no livro *Vigiar e Punir*, quanto mais o poder se torna invisível, maior a sua força).

Já no âmbito da modernidade clássica, mas especialmente no contexto da arte contemporânea, obras de arte começaram a ser objetos-paradoxo que personificam simultaneamente a tese e a antítese. Assim a *Fonte* de Duchamp é arte e não arte ao mesmo tempo. Também, o *Quadrado Preto* de Malevich é uma mera figura geométrica e uma pintura ao mesmo tempo. Mas a incorporação artística da autocontradição, do paradoxo, começou a ser praticada especialmente na arte contemporânea após a Segunda Guerra Mundial. (GROYS, 2008, p. 3)⁷⁶

Anita Moraes e Boris Groys têm em comum o desejo de demonstrar como conceitos podem ser inconscientemente, e portanto invisivelmente, construídos no sentido de se criar valores positivos ou negativos, segundo os quais grupos identitários podem ser erigidos, seja para criar uma identidade para a literatura africana (Anita) ou para agrupar obras de arte em torno dos conceitos de moderno e contemporâneo (Groys). Vejamos, então, tendo em vista as ideias de Anita e Groys, como se opera no texto de Lepecki a construção de categorias valoradas como positivas e negativas, segundo as quais ele constrói teses aparentemente interpretativas, mas que são, no fundo, altamente identitárias.

Primeiramente, como dissemos no início deste capítulo, Lepecki identifica como característica primordial da modernidade o movimento, firmando assim uma aliança entre um momento histórico e uma ação. A seguir, ele inicia o processo de desvalorização do movimento, fazendo incidir sobre ele muitos dos grandes males da modernidade. É nesse momento que tem início sua construção teórica



que vai desembocar no valor negativo agregado ao movimento e no valor positivo agregado à sua ideia de *stillness*.

Ao valorizar uma categoria e desvalorizar a outra, o autor dá o passo inicial para a aliança ético-política que acompanhará suas análises das obras dos artistas selecionados. Cumpre-se, assim, a tese cujas bases estão no próprio título do seu livro, *Exhausting Dance: performance and the politics of movement*, ou seja: a aliança cinética entre dança e movimento, travada na modernidade, teria se exaurido para dar lugar, no final do século XX e início do XXI, a uma dança que questiona o sujeito cinético através da *stillness*. Entretanto, o mesmo título indica uma outra vertente do que ocorre com muitas dessas coreografias (permitam-me usar o inglês aqui): *they are exhausting to watch*.

Vejamos como Lepecki associa valor negativo ao movimento e à coreografia. Citações longas se fazem necessárias para termos dimensão da amplitude de seu empreendimento teórico.

O *insight* de Brennan implica que a subjetividade moderna está assentada num projeto energético particularmente exaustivo e predatório — um que exige, por um lado, uma demonstração constante do imperativo ontológico a participar de uma agitação permanente; e por outro lado, um que exige a pilhagem de todos os recursos que possam estar disponíveis para sustentar o espetáculo da mobilidade. Constantemente representando-se como um espetáculo cinético e negando sua falta energética de autonomia, a subjetividade moderna estabelece sua relação de colonização com respeito a todas as fontes energéticas — sejam recursos naturais, fisiológicos, ou afetivos: desejos, influências, mudanças. A modalidade de performance que promove o autocerceamento da subjetividade dentro da representação, como uma armadilha dentro da mobilidade espetacular obrigatória, é essa que o início da modernidade inventa e dá um nome apropriado: coreografia. A coreografia é uma tecnologia necessária para uma subjetividade agitada que pode encontrar seu embasamento ontológico somente como um perpétuo “estar-para-o-movimento.” (LEPECKI, 2006, p. 58)⁷⁷

Como Bhabha explica, “para a emergência da modernidade — como uma ideologia do começo, modernidade como o novo — o molde deste não-lugar torna-se o espaço colonial” (1994, p. 246). O fundamento para o argumento deste livro é o fato de que a terra da modernidade é o terreno colonizado, aplainado, intimidado, onde a fantasia da mobilidade infinita e autossuficiente ocorre. Posto que não haja nada como um sistema vivo autossuficiente, toda mobilização, toda subjetividade que se encontra como um “estar-total-para-o-movimento” deve selecionar sua energia de alguma fonte. A fantasia do sujeito cinético moderno é que o espetáculo da modernidade como movimento acontece na inocência. O espetáculo cinético da modernidade apaga da imagem do movimento todas as catástrofes ecológicas, tragédias pessoais, e rompimentos comunitários causados pela

Em meu solo *3 tempos num quarto sem lembrança* toco numa questão do feminino que me interessa muito: o ganho recente de algumas mulheres – ainda poucas – de assumirem sua incompletude existencial, esse vazio que faz parte de todo ser humano e nos move a seguir travando encontros no amor, nas amizades e no trabalho. Pois até bem pouco tempo, e ainda em muitas cabeças femininas e masculinas, esse vazio tinha/tem que ser sempre completado por um homem. Estar só, para uma mulher, sempre foi – e para muitas ainda é – sinônimo de solidão.

Todo sujeito, seja homem ou mulher, está, no fundo, sempre sozinho. Por mais que nos apaixonemos no amor, na amizade ou por um projeto de trabalho, da pele nunca escapamos. Como Steve Paxton disse numa palestra que vi, “a mente consciente pode escapar de seus limites ao viajar no tempo e espaço; o corpo não – não há escape para o corpo”. Os momentos de projeção aos olhos de um outro, nos quais, segundo Jacques Lacan, fantasiosamente nos sentimos inteiros, nunca duram para sempre. Se há uma certeza na paixão é que em algum momento a fantasia termina e os dois sujeitos, separados, têm que decidir se embarcam na aventura do amor ou separam-se. Mas há ainda uma terceira opção, muito mais perversa: fingir que o vazio não existe e construir patologias pequenas, médias ou gigantescas que passam a dirigir nossos encontros no mundo.

Um espelho que só reflete e nunca se vira para o próprio ser talvez seja a melhor metáfora para o feminino ocidental depois de Cristo. Pois virar-se para o próprio vazio e assumir-se buraco tornou-se assustador, uma ação contra a qual se investiram forças descomunais: milhares de fogueiras foram erguidas, pedras foram jogadas, corpos foram queimados e destruídos. Como aprendizado, ficou a sentença: não vejam seus buracos físicos e subjetivos, olhem somente para fora, sempre lindas, arrumadas, limpas, penteadas, perfumadas, aprumadas, bem lavadas, maquiadas, depiladas... Qual a diferença entre a burca e o corpo esculpido pela malhação, o silicone e bronzamento artificial? Embaixo da burca há uma mulher calada, maltratada, humilhada... Mas onde está a mulher no corpo malhado-siliconado-bronzeado? Está em lugar-nenhum, ela não existe, ela é só reflexo.

pilhagem colonial dos recursos, dos corpos, e das subjetividades, que são necessários a fim manter a realidade "mais real" da modernidade: seu ser cinético. (Ibidem, p. 14)⁷⁸

Ou seja, a subjetividade moderna seria fundamentalmente cinética, movendo-se indiscriminadamente pelos terrenos do mundo e tendo nas colônias seus lugares de exploração por excelência. Enquanto Bhabha associa a modernidade à violência de se dominar as colônias, passando por cima de culturas e naturezas indiscriminadamente, Lepecki associa essa violência ao que ele denomina de sujeito cinético. De outra forma: para Lepecki, na modernidade o movimento se instaura como elemento basal da subjetividade violenta. Ele trava uma aliança teórica entre movimento e violência. Se concordarmos com Lepecki — e tal aliança nos é oferecida como um imperativo moral (afinal, como poderíamos ser a favor da violência sobre os oprimidos das colônias?!), temos que ser, necessariamente, também contra esse sujeito cinético e violento por excelência. Como alternativa e solução a esse estado de violência, é-nos ofertada a *stillness*.

Vejamos agora como Lepecki associa valor positivo à *stillness* em diferentes momentos de seu livro, reiteradamente.

Assim, os dançarinos desafiavam a própria ontologia política da dança pela promoção da *stillness*, pela prática do que Gaston Bachelard chama de uma 'ontologia mais lenta' (BACHELARD, 1994, p. 215). Como se tornará claro em todos os trabalhos discutidos neste livro, a inserção da *stillness* na dança, o uso de maneiras diferentes de retardar o movimento e o tempo, são proposições particularmente poderosas para se repensar outras modalidades de ação e mobilidade através da performance dos *still-acts*, ao invés do movimento contínuo. (Ibidem, p. 15)⁷⁹

Se, como discuti no capítulo 1, nós aceitamos a premissa apresentada por Peter Sloterdijk de que a ontologia da modernidade é um puro 'ser-para-o-movimento', e se nós recordarmos o fato histórico de que o poder (poder teológico, poder régio, poder estatal) está no núcleo essencial da coreografia, passando pela união entre a Igreja e Lei que Arbeau e Capriol efetivaram, assim como através da fundação de Louis XIV da primeira academia de dança em 1649 e a dança como manifestação do poder totalitário puro de um corpo movente autônomo (FRANKO, 2002, p. 36), então consequentemente a intrusão da *still* na coreografia (o *still-act*) inicia uma crítica ontopolítica direta da imposição cinética implacável do sujeito na modernidade." (Ibidem, p. 57-58)⁸⁰

Bel [Jérôme Bel] está inteiramente ciente destas experimentações estéticas, teóricas, e políticas. O que distingue sua modalidade particular de criticar a representação é sua insistência em descobrir como especificamente a coreografia participa, e é cúmplice, da

3 tempos num quarto sem lembrança tem uma cama de solteiro de cinco metros de comprimento. Isso é comum nos meus trabalhos: usar um objeto e metamorfoseá-lo de diversas maneiras em cena, como um segundo personagem com o qual me relaciono e, a partir desses encontros, veiculo mensagens, às vezes mais cifradas, às vezes mais explícitas. No final, vou escorrendo pela parede e entrando embaixo do colchão, como se meu corpo fosse passivamente engolido pelo objeto numa fusão entre corpo e cama.

Sonhei com essa cama gigante no primeiro dia de agosto de 1996, estava no terceiro ano de faculdade. O sonho foi tão forte que assim que acordei escrevi:

De tudo que tenho sonhado, creio que hoje meu inconsciente se superou. Tive um dos mais claros sonhos de que me lembro, com início, meio e fim (além de fragmentos desconexos), dotado de uma riqueza de imagens, relações com outros e sensações que senti necessidade de documentar em papel essa experiência. O tempo, como sabemos, nos corre pelas mãos, e juntamente com ele vai a memória – como instrumento de auxílio à falta de uma memória certa tentarei descrever algo que de tão particular e sensorial resta-me apenas ter esperanças de poder me lembrar das emoções – seria uma pena esquecer. A lembrança de fatos reais e imaginários coloca-os no mesmo plano, na memória pura e simples. Assim, meu sonho, apesar de totalmente irreal, se tornará verossímil na memória, igualando-se às outras lembranças.

A pura descrição dele seria enfadonha e estéril, pois foi seu ápice que me fez sentar e escrever. Estava num corredor enorme e escuro, com uma claraboia engradada pela qual não entrava quase luz, sobre uma cama que, encostada à parede fria, tinha começo mas não tinha fim. Sentindo os pés afundarem no colchão e lençol macios, dançava livremente um dueto com a parede, pois havia pouca gravidade. Tudo era possível, como se uma força vinda do concreto me sustentasse e apoiasse. Somente a parede e eu, e a sensação do colchão e do lençol. Eu dava piruetas, ficava de ponta cabeça segurando nas grades da janela... Sentia muito prazer.

Mas a grandiosidade desse sonho é incabível no plano real, quando são muitos os limites físicos e financeiros. Como fazer sem recursos um cenário desses? Como dançar com tão pouca gravidade?

"submissão da subjetividade" à representação nas estruturas modernas de poder (FOUCAULT, 1997, p. 332). O trabalho de Bel articula a seguinte proposição: a fim de pensar a relação entre a coreografia, a representação, e a subjetividade, é preciso compreender a representação não somente como aquilo que é específico ao mimético (isto é, ao que é justamente o teatral no teatro) mas considerá-la como uma força ontohistórica, uma potência que no ocidente aprisionou a subjetividade dentro de uma série de equivalências isomórficas. (...) Os usos que Bel faz da *stillness* e da reiteração paronomástica mostram como a coreografia reforça e reifica essas séries de equivalências em um indicador espetacular do aprisionamento da subjetividade na cinética agitada do "estar-para-o-movimento" da modernidade (SLOTERDIJK, 2000b, p. 36). (Ibidem, p. 46)⁸¹

Lepecki opera uma série de implicações teóricas que podem ser resumidas linearmente, como argumentos que se desdobram uns dos outros de forma contínua. Vejamos sua linha de raciocínio esquematicamente, libertando-a assim de seus elementos retóricos:

modernidade → movimento → sujeito cinético → violência → violência sobre as colônias e a natureza → violência sobre o outro → sujeito que move a si mesmo → sujeito que se coloca para o movimento → sujeito que explora o outro através do movimento → sujeito que explora a si mesmo através do movimento → sujeito que explora a natureza através do movimento → o movimento é violento.

o sujeito moderno está aprisionado no universo da representação → o movimento perpetua o aprisionamento do sujeito na representação → o movimento é violento e aprisiona o sujeito na representação.

na modernidade a dança trava uma aliança com o movimento → ao travar a aliança com o movimento a dança funda uma ontologia política → a dança que rompe com o movimento se insurge contra essa ontologia política → a dança que rompe com o movimento se insurge contra o sujeito cinético → a dança que rompe com o movimento se insurge contra as estruturas de poder.

a *stillness* é um instrumento de insurgência contra a violência do movimento → a *stillness* desconstrói a representação que aprisiona → a *stillness* liberta o sujeito da representação → a *stillness* liberta o sujeito da aliança com o movimento → a *stillness* liberta o sujeito da violência → a *stillness* é uma alternativa à ontologia política coercitiva da coreografia → a *stillness* liberta o artista e o público da aliança moderna entre movimento e representação → a *stillness* liberta.

O autor oferece a *stillness* como uma modalidade de libertação ao afirmar que “para acessar fundamentalmente a multiplicação de presentes em qualquer forma de estar-no-mundo, uma certa *stillness* é necessária” (LEPECKI, 2006, p. 130)⁸². Ademais, ele propõe a fadiga e a contemplação

Ontem mesmo (hoje é 16 de julho de 2009) me peguei lembrando desse sonho. Estava sobre a cama na afinação de luz para as três apresentações que farei neste final de semana. Contando com mais uma que farei em agosto, chegarei a 30. Nunca dancei essa peça como no sonho, pois a suavidade que senti naquele momento foi substituída por movimentos fragmentados, que oscilam da velocidade extrema à lentidão quase absoluta. Não dá para simplesmente trazer um sonho à realidade sem pagar o preço da matéria. O corpo tem um preço, a vida tem um preço, a dança tem um preço, e ficar “pululando” no palco imitando um sonho seria desrespeitar o próprio sonho. A cama real é comprida, mas tem dois fins, um de cada lado.

Sempre senti que este sonho significava a aceitação, aos 19 anos, de que seguiria o caminho da dança. Uma cela aconchegante, sem fim. Dançar é, de certa forma, estar preso a um amor. Uma grande amiga que resolveu parar de dançar ainda nova me disse que foi um alívio perceber que poderia viver sem a dança. Entendi completamente.

como os modos de percepção mais adequados ao questionamento da ontologia política da dança, que ele considera ser sua aliança ao movimento contínuo.

Os presentes expandidos e sempre multiplicados em danças, em performances, atuando através do tempo e do espaço, acessados e revelados graças a fadigas e contemplações, ativariam sensações, percepções, e memórias assim como muitos afetos que se ligam não ao que já aconteceu e então desapareceu num "tempo perdido" — mas a uma intimidade com aquilo que insiste em acontecer. (Ibidem, p.130)⁸³

Por último, Lepecki também associa a duração à intimidade, sugerindo uma “intimidade da duração” (“intimacy of duration”) que seria definida menos por sucessão do que por coexistência, de maneira a propor, também, uma estrutura dramática.

Sendo assim, apesar de enfaticamente dizer (em palestra no Itaú Cultural a 6 de março de 2010) que seu livro foi erroneamente lido como um manual do que se deve fazer dentro das práticas mais avançadas da dança contemporânea europeia e americana do final do século XX e início do XXI, uma leitura aprofundada evidencia que ele de fato propõe e promove uma forma coreográfica (*stillness*), uma forma de percepção (fadiga e contemplação) e uma forma dramática (menos por sucessão e mais por coexistência). Ademais, ele oferece essas estratégias como dispositivos morais frente ao que ele considera ser a ontologia política coercitiva da coreografia: sua aliança ao movimento.

Retornando às considerações de Anita e Groys, depois de analisar detidamente os empreendimentos teóricos de Lepecki com relação à *stillness* e aos artistas que ele observa que dela fazem uso, notamos que o autor cria instrumentos de valoração e desenvolve, a partir de suas próprias categorias, teses altamente identitárias, ao invés de interpretativas. Consequentemente, fica implícito que trabalhos que não operam dentro das estruturas propostas pelo autor, de *stillness*, fadiga, contemplação e coexistência, ainda estariam submetidos ao que ele considera ser a ontologia política da dança na modernidade, aliando-se ao sujeito cinético no constante estar-para-o-movimento, aprisionado no universo da representação.

Lepecki cria dois grupos a partir de categorias profundamente arbitrárias, criadas por ele mesmo, que aliam julgamentos éticos e estéticos. As implicações políticas de tal argumento, de inclusão em linhas curatoriais e editoriais, para dar somente dois exemplos, são tão amplas que não me sinto em condições de identificá-las e nem explorá-las aqui. No momento, basta notar que teses identitárias têm, em suas bases, poderosas estratégias de valorização e desvalorização, e que a tese

Juju

De cabeça para baixo,	Roda, roda,
Sem as mãos!	Pula a corda,
Rodopio,	Bate as mãos!
Já no alto,	Piruetas,
Equilibrista,	Pirulito,
Sem as mãos!	Vira a estrela,
Roda a roda,	Só uma mão!
Bem depressa,	Roda, roda,
Quem chega primeiro?	Bate a massa,
Sem as mãos!	Põe areia,
	e assa o pão!
Cadê?	Roda, roda,
É bombom?	Na caixinha,
É de quê?	Delicada,
É tchu-tchu!	a bailarina,
Rosa-rosa roda!	Roda a roda,
Piruetas,	da fortuna,
Pirulito,	afortunada,
Cola,	a bailarina!
Colant,	
Bate-palminha,	
Engatinha,	
Tem festa na casinha!	

Minha irmã Anita me deu este poema
de aniversário quando fiz 30 anos.

de Lepecki, que desvaloriza o movimento, é uma delas.

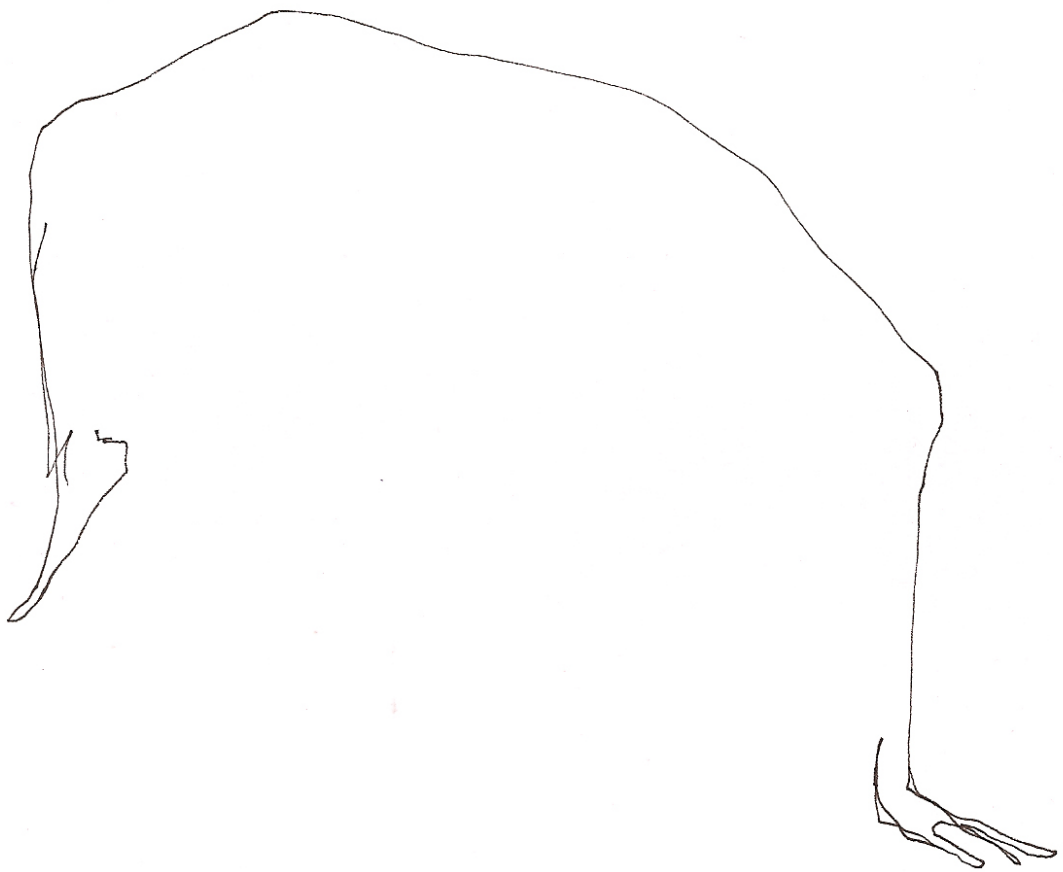
Ao aliar o sujeito moderno ao movimento, Lepecki faz uso de profunda generalização e perde de vista a qualidade específica do tipo de ação demandada pela modernidade. Essa especificidade, que é absolutamente fundamental para que não se percam as contradições de um processo complexo, nos é oferecida pela teórica francesa Isabelle Launay.

Ao analisar os discursos produzidos no início da carreira de Rudolf Laban, seja por ele mesmo ou por discípulos diretos como Mary Wigman e Suzanne Perrottet, Launay percebe que esses artistas observavam, na época, uma qualidade específica do movimento solicitada pela modernidade: uma agitação empobrecedora, que fazia o corpo mexer muito, mas que tirava dele a relação profunda com o movimento significativo — “um movimento que não permite ao indivíduo ser senhor de sua experiência” (LAUNAY, 1999, p. 77). “Essa experiência ‘defunta’ não é senão agitação, que, quando cessa, se deposita como um ‘ter morrido’” (BAUDELAIRE apud LAUNAY, 1999, p. 76). Ao falar especificamente sobre Laban, Launay escreve que “Laban constata a impotência do homem moderno em se mover; a acumulação de seus movimentos é a acumulação do cansaço” (LAUNAY, 1999, p. 76).

Laban observa, no início no século XX, um processo de empobrecimento da relação do indivíduo com seu corpo e seus movimentos, como se lhe fosse furtada a vitalidade para no lugar investir-se a agitação constante, alienada da experiência. Ele observa aquilo que Foucault mais tarde irá nomear de um corpo docilizado, cada vez mais apto em termos de produção e menos apto em termos de reflexão. O indivíduo, que se mexe muito e que muito produz, aparta-se de sua experiência de movimento, cansando-se à exaustão. É contra esse processo que Laban se lança, inicialmente na busca pela vitalidade ameaçada, nos campos do Monte Verità, e mais tarde em sua luta que tomou proporções políticas, por vezes demasiadamente equivocadas (como discutimos no capítulo 1).

Num canto de página de seu livro *Entretenir*, Launay cita um comentário de Laban a respeito da bailarina Anna Pavlova. Em seu pequeno depoimento depreendemos que mesmo em relação ao balé clássico, estética à qual ele não era particularmente afeito, o movimento nunca deve ser generalizado, ao contrário, dependendo de suas qualidades ele pode conter a vitalidade e a potência que resistem ao engessamento e conseqüentemente à docilização da mera agitação.

Neste ponto, nenhuma outra arte comporta tanto perigo de não transcender a técnica quanto a dança. A concentração sobre a função e a fisicalidade pode conduzir a uma identificação narcisista com o corpo. A adoração da habilidade pode ter efeitos que paralisam. É uma qualidade muito rara não sucumbir a este perigo. Anna Pavlova tinha a felicidade de possuir o dom de dissolver esta rigidez, transformar em algo de abundante



dotado de vitalidade e mistério. (LABAN apud LAUNAY, 2002, p. 57)⁸⁴

Retornando à Lepecki, este autor generaliza a experiência da modernidade e desenvolve uma reflexão esquisita que culpa o movimento pelos males da exploração desenfreada, sem se perguntar de fato que tipo de movimento é esse. Parece-me, inclusive, que todo seu desenvolvimento teórico depende dessa generalização culpada para poder oferecer como alternativa a *stillness*. Ou seja: no momento em que sabemos, especialmente nos nossos corpos, a diferença entre um movimento morto, que agita e nada constrói além do cansaço, e o movimento que dinamiza e potencializa a experiência de mundo, a oferta da *stillness* como única alternativa não faz sentido. A alternativa não está em anular o movimento do corpo, aquietando-o mais ainda — mas sim em instigar no corpo sua potência, permitir que o indivíduo seja, novamente e sempre, senhor de sua experiência, seja no salto, no giro, na corrida, no gesto, na fala e, inclusive, na pausa.

2.5 Corpo-estável/objeto-que-move

Neste caso o espectador está em pausa mas não está, como alguns erroneamente consideram, passivo. Pelo contrário, ele participa ativamente da ação ao se conectar a ela e acompanhar seu desdobramento.

O físico americano Leonard Mlodinow demonstra, no livro *O Andar do bêbado* — que acabou por se tornar bastante popular —, que a mente humana é viciada em encontrar padrões e elaborar conexões entre absolutamente tudo à sua volta, e tem extrema dificuldade para aceitar uma aleatoriedade completa nos eventos. Não são poucas as obras de arte, especialmente a partir do modernismo, que demandam nossa habilidade de tecer conexões para que elas existam. A famosa obra de Joseph Kosuth, *One and three chairs* (1965) — na qual existe somente uma cadeira de fato ao lado de uma definição de dicionário da palavra cadeira e uma fotografia dela —, depende deste vício humano pois sua existência não se efetiva nos objetos apresentados na instalação, mas sim nas conexões que fazemos dentro das nossas cabeças. É possível dizer que a obra de Kosuth, como um dos melhores exemplos de arte conceitual, acontece no jogo mental que instila no espectador.

Assim, considerar o espectador passivo somente por sua condição em pausa é absolutamente simplista. Não podemos considerar, correlativamente, que o simples fato de caminhar em torno de

Na minha vida, a dança vira tema até nas cartas de rompimento.

ju, não vou saber escrever tão bonito como você, mesmo sendo um
escrevinhador.
talvez eu não tenha como escrever tão bonito.
talvez eu só pudesse dançar.

você veria, então, como sou ainda mais lento. ainda mais grande e
troncho. muito mais eu.
escrevendo eu engano, faço passos muito mais elásticos do que minha
perna, abro os braços como o redentor, pulo sobre everests e
kilimanjaros.

como não posso dançar, escrevo.

escrevo em primeiro lugar que já esperava esse teu passo.
por maior que fosse o amor, por mais quente que fosse o desejo, não
poderia esperar que você sustentasse. aliás, não poderia esperar que
você sustentasse mais justamente por ser tão grande o amor e tão quente
o desejo. existe um livro chamado "o amor como passatempo". acho que
nenhum de nós estava nessa por passatempo.

de qualquer forma, tínhamos um descompasso.
desde nosso primeiro pas-de-deux, na polícia federal (lugar estranho
esse para começar um bailado), eu tinha anunciado que já participava de
uma dança. e dançar a três é sempre um desafio. sobretudo quando uma
das partes da dança não pode saber que faz parte do balé.

você tinha todo o teu corpo. todos os teus movimentos. e eu só podia me
mexer aos poucos. tinha parte de mim encalacrada por nós. nós que não
éramos eu e você.

nós, eu e você, fizemos ainda assim uma dança linda.
de antologia.

nunca poderia esperar tamanha sintonia.

fisquei-me por tua doçura forte, por tua safadeza casta, por tua
pequenez enorme, por tua dureza tenra, por tua esquilice loba.
fisquei-me ainda pela entrega. sabe aqueles jogos em que alguém deixa o
corpo cair para trás sem saber se um desconhecido, que ali está, vai
lhe amparar a queda? você não só deixou o corpo à gravidade. você se
arremessou de costas. você mergulhou, e foi cada vez mais fundo.
descobriu uma atlântida dentro de uma banheira. foi muito valente e
aberta.
mesmo que você esteja descendo teu amor foi, e ainda é, cativante.

uma obra torne o espectador ativo. Afinal, é bastante possível caminhar ao redor de um trabalho de arte e pensar no almoço, na briga no café da manhã, no salário dos funcionários, etc.

Stanton Garner, em seu livro *The absent voice*, também se detém sobre o desejo da audiência de fazer conexões e gerar algum tipo de coerência (“padrões de compreensibilidade”) para os estímulos que recebe do palco. Ele considera este desejo “o processo quintessencialmente teatral de dar sentido ao que eles [os espectadores] vêem”⁸⁵ (GARNER, 1989, p. XVI).

Pensemos no teatro como aquilo que Peter Brook nomeia: “Eu posso tomar qualquer espaço vazio e chamá-lo de um palco nu. Um homem cruza esse espaço enquanto outra pessoa o está assistindo, e isto é tudo que se precisa para que se engate um ato de teatro”⁸⁶ (1990, p. 11). Ou seja: o teatro não é o edifício com palco e platéia; ele consiste numa implicação mútua entre quem atua e quem assiste, e essa implicação pode se dar em diferentes locais, mesmo fora dos edifícios tradicionalmente criados para tal. Talvez a palavra “engatar” não seja a mais bela tradução para o verbo “to engage”, que Brook usa, mas é a que melhor dá conta, pois denota um compromisso entre artista e espectador. “To engage” também pode significar ficar noivo, empregar alguém, contratar, empenhar-se e atacar (“engage in a fight”). Em todos os casos, o verbo é transitivo não somente na sintaxe, mas também na vida, assim como o teatro que só existe, segundo Garner e Brook, profundamente dependente do engate entre o artista e o espectador.

O solo *Noiva despedaçada* (2009) tem início com Ricardo Iazzetta concentrando-se ao lado de um grande tapete formado por placas contíguas de madeira clara. Vestindo camiseta branca, calça de moletom preta e tênis, a única peça que chama atenção são suas grossas meias vermelhas. As três pilhas de pratos brancos de cerâmica passam quase despercebidas ao fundo, assim como o microfone à esquerda e as três folhas com textos pregadas na parede e na frente do palco. Sem aviso ou preparação, Zetta pega o primeiro prato, corre e quebra-o com força no centro das placas de madeira, gesto que se repete até o término dos quase 100 pratos. Depois de poucos longos minutos, o espaço se transforma em terreno quebradiço, repleto de pontas que pulsam risco eminente e mantêm em si a violência da ação. Equilibrando-se sobre seu par de tênis, Zetta se coloca no canto dessa planície e, com as mãos atrás da nuca, escuta de costas para o público toda a extensão da música “Jesus alegria dos homens”, de Bach. A violência do risco e a suspensão da espera, criados pelo contraste das duas primeiras cenas, não se tornam uma dicotomia previsível e didática, mas sim os limites do espaço-tempo no qual Zetta mergulha de corpo-completo nos próximos 40 minutos.

mas tudo isso. tudo o que fez e faz de nossa história uma história especialmente linda é o que faz dela uma história especialmente difícil. porque eu sei que você não pode esperar tanto, dentro do tanto que já vem esperando. eu sei que você não pode ficar sem poder nem se comunicar. e eu sei que tua vinda ao rio, por mais comovente que fosse na demonstração de como você precisava da minha carnalidade, seria a pior idéia.

você não seria a única a sofrer quando eu saísse do hotel.

o descompasso. ele foi o nosso inimigo.
eu já dançava quando você me tirou. e eu tenho passos lentos. e não sou hábil o bastante para conduzir duas danças. ainda mais sendo essa nossa dança, minha e tua, um tango desses de tirar faíscas da atmosfera.

então eu esperava. melancolicamente esperava o momento que você sairia da dança.
sofria, sofro, sofrerei.

hoje, no metrô, vi uma mulher que parecia muito pouco contigo. mas que tinha algo, um spray de juliana Moraes. e gelei. gelei com a possibilidade de estar com o meu corpo perto do teu. deve ter sido no mesmo momento em que você, aí do outro lado da outra, se despedia de mim.

vou segurar este gelado na espinha até onde conseguir.
vou segurar estas alegrias para sempre, todas elas, as que você me deu.

vou torcer que você não se desjulianize, e que ainda que não lute mais contra o vento não deixe de sentir essa brisa beijar o teu corpo. quem sabe a mesma lufada que nos trouxe um ao outro não volta a aprontar a mesma coreografia um passo adiante.

sem data - apaguei.

A peça divide-se em capítulos cujos títulos o intérprete vai narrando para a plateia, como “Do luto: do meu luto”, “Take nº 1: sobre o amor”, “Sobre o que dança em mim”, “Take nº 3: não ter para onde ir”, “Sobre o que não dança em mim”, “Sobre a originalidade do que eu faço”. Os “takes” sugerem as gravações de um filme, assim como a edição coreográfica alinhava fragmentos de um discurso amoroso (como no livro de Roland Barthes). Aos poucos, vamos juntando um quebra-cabeças cujas peças Zetta vai nos oferecendo para entrever o fundo do que se configura a partir do despedaçamento: uma pessoa para quem os mitos e rituais do amor não mais se apresentam como possibilidades, mas como armadilhas enrijecidas.

Se discursos artísticos contra a organização prescritiva dos afetos e da moral são comuns na voz de mulheres e minorias homo/transsexuais, muito mais raro é tal questionamento vir na voz/corpo de um homem heterossexual. Em entrevista para a matéria publicada na revista Retrato do Brasil, para a qual contribuo regularmente, Zetta afirma que o território de despedaçamento existe para “discutir as possibilidades de amor e da existência”, e que ele “cria um ritual próprio, um pequeno ritual particular” já que os outros estariam enrijecidos. Cita ainda Contardo Calligaris ao falar das trivialidades que perduram e completa: “recorrer aos modelos de homem é muito opressor, a inflexibilidade das respostas é muito opressora”.

Apesar da potência do discurso, o solo não escorrega para o modismo conceitual que pulula nos festivais de dança contemporânea do país; muito pelo contrário, o corpo do intérprete é potência pura que se abre generosamente para os sentidos do espectador e empreende um caminho fragmentado, tortuoso, arriscado, penoso e esperançoso. No final, depois de girar semi-nu com toda força e lançar-se ao risco eminente da queda sobre os cacos, Zetta se encolhe no centro do palco e abre uma das mãos como uma flor, em mais uma das “pequenas obviedades” que nos faz lembrar que (parafraseando Pessoa) todo discurso sobre o amor é necessariamente um tanto ridículo, se não fossem ridículos não seriam discursos sobre o amor.

Apesar desse trabalho solo ser de sua exclusiva autoria, Ricardo Iazzetta trabalha há anos ao lado da bailarina Key Sawao, em projetos independentes geralmente contemplados via editais. Depois de ele estudar na Julliard School de Nova York, a dupla se encontrou como intérpretes no extinto grupo República da Dança, em 1996, e seguiu trabalhando sob a direção de Takao Kusuno, coreógrafo japonês que fez história ao desenvolver o butô em terras paulistas. Sobre o mestre, Key e Zetta descrevem um projeto criativo que poderia se traduzir como uma certa “pedagogia do convívio, fluída e não hierárquica”, para muito além das horas de ensaio. Eles também se dizem impregnados pela maneira como Takao adia o máximo possível a relação com a forma, no intuito de expandir a potência criativa de

É final de setembro de 2010. O Gustavo, meu namorado, foi para Brasília, uma irmã está em Madri e a outra num vilarejo no meio da França. Meus pais estão lá na casa deles, no interior, com varanda, quatro quartos, escritório, um corredor que dá pra jogar boliche... A casa é grande demais para eles agora, mas foi lá que crescemos, eles construíram pelo BNH e pagaram suadamente por 20 anos e não vão sair de lá por nada. Meu pai dorme de noite na suíte, depois do almoço dorme em outro quarto e minha mãe usa um terceiro como escritório. A aposentadoria consiste em escolher ler na rede ou na escrivaninha. Planejei usar o tempo livre para escrever a tese; na minha cabeça eu escreveria umas vinte páginas! Ok, acho que tinha em mente umas dez, mas seriam dez páginas incríveis! Eu terminaria o meu argumento sobre as incontáveis substituições teóricas de Lepecki que demonizam o movimento e oferecem a *stillness* como solução, e chegaria até a falar sobre o que realmente me move a escrever sobre tudo isso: eu diria como aqui no Brasil as pessoas se apoiam loucamente em qualquer coisa que venha a indicar o que seja contemporâneo. Como se o barco da contemporaneidade viajasse à nossa frente, sendo um território lindo leve e loiro (talvez belga, talvez francês), e os artistas fizessem de tudo para entrar. Afinal, “na ideia de território ressalta-se justamente a sedução do pertencimento e o temor da exclusão” (QUILICI, 2010, p. 28). Os que não conseguem criam boias e viajam ao redor dessa fantasia navegante. Queria dizer como aqui é nefasta uma teoria que indique categorias positivas e negativas associadas à contemporaneidade.

Em 2009, o Itaú Cultural me convidou para fazer uma palestra em Porto Alegre como parte do Programa Rumos Dança. Fomos eu e Marcela Levi como artistas e a Cristine Greiner como teórica e representante da curadoria. Praticamente todas as perguntas indagavam sobre os parâmetros curatoriais do programa, que, segundo eles, se mostra extremamente excludente, premiando às vezes seguidamente os mesmos artistas. Os gaúchos se sentiam completamente de fora e havia um grande tom de ressentimento. Eu compreendi que de fato há uma eixo curatorial fortíssimo que não iria se curvar às demandas de distribuição mais equitativa pelas regiões do país. Se algum gaúcho criar de acordo com a contemporaneidade (segundo os parâmetros do Rumos), talvez ele/ela entre na próxima edição. Sentada naquele auditório lindo do Museu Iberê Camargo (uma lindeza, com o rio emoldurado pelas frestas da rampa.... uma lindeza), senti-me participando de uma economia muito esquisita que se enraizou do norte ao sul do país. A economia dos que têm acesso e fazem a dança supostamente de ponta, e a dos que fazem outra coisa (o que essa outra coisa seria ninguém nomeia, fica todo mundo no silêncio). Ainda fiquei mais três dias como turista por lá, mas não havia nenhuma peça de dança em cartaz; então passei o tempo aprendendo a fazer chimarrão no mercado da cidade e vendo o pôr do sol na encosta do rio, invejando os porto alegrenses por terem uma vista daquelas. Desde então tenho vontade de me mudar pra Porto Alegre, sair de São Paulo, dessa imundície de cidade onde o ar é fedido e tomar chimarrão o dia inteiro. Eu acho que poderia tomar chimarrão a vida toda.

cada intérprete antes de solidificá-la.

De jeito algum Zetta é um “sujeito que se sujeita ao movimento”, como Lepecki define o bailarino na modernidade⁸⁷. O artista é potência pura, que se eleva ao nível altíssimo de sua capacidade criativa para com ela dialogar, lutar, incidir-se violentamente num embate que não tem vencedor. Nem o espectador sai vencedor ao ver o corpo do artista em quase sacrifício. Zetta não se sujeita ao movimento: ele é o próprio movimento abundante de energia e vitalidade, um corpo que experimenta o espaço ampliado do gesto ainda não solidificado e engessado na forma.

O despedaçamento dos pratos é, de fundo, uma metáfora para o despedaçamento do próprio artista — profundamente simbólico se pensarmos que ele cria a partir de sua frustração em relação às rígidas estruturas para a subjetividade masculina no amor. Ao assistir ao seu corpo criando a partir da frustração, rendemo-nos todos à evidência de que o amor, não nos tempo de cólera como para Gabriel García Márquez, mas nos tempos do consumo, é energia em extinção. Produzido sinteticamente e engarrafado como coca-cola, o amor se perde em meio à futilidade das relações, das facilidades dos encontros carnavais, quando se solicitam números de telefone para os quais nunca se irá telefonar. Paradoxalmente, em meio a tanta superficialidade, os ritos antigos do amor, de casamento e fidelidade na alegria e na tristeza, persistem como fantasmas estranhos para os quais a mesma geração dos muitos números de telefones esquecidos nas agendas dos celulares ainda retorna.

Zetta constrói um filme esquisito, com takes absolutamente pessoais nomeados com frases do cotidiano, para dividir conosco uma frustração que é muito maior do que somente dele. Por isso seu trabalho, assim como outros que venho descrevendo aqui, é tão importante: sua arte não sucumbe à entropia, ele cria a partir do vazio ao invés de se afundar nele.

A força desse trabalho, que funciona por “takes”, poderia se dar fora do espaço teatral? Creio que não. Assim como *Vestígios*, de Marta Soares, não funcionaria sobre o palco italiano, *Noiva despedaçada* se perderia como instalação coreográfica. Zetta precisa da atenção quieta e em pausa do espectador para contar sua história, mesmo que ela opere por fragmentações e deslocamentos. Ele precisa que o espectador o tenha visto quebrar os pratos no início para saber que a destruição da paisagem não tem outro agente que o próprio intérprete. Além disso, ao acompanhar a peça o espectador percebe que cada novo “take” reverbera, adiciona, substitui, enfatiza ou enfraquece os apresentados anteriormente. Zetta vai construindo significados ao longo da peça, pinçando imagens, gestos, ações e falas apresentados e criando contrastes, pausas, novas frases e assim por diante, configurando sua dramaturgia no tempo, como um poeta.

Fico de fato maravilhada com a capacidade de Lepecki de alinhar teorias complicadíssimas e fazer ver estruturas complexas que se colocam nas bases da dança moderna. O que acho complicado é o que resulta das conclusões do autor: sua insistência na *stillness* como única estratégia viável para se contrapor ao que ele denomina de sujeito aprisionado na representação de si mesmo. Minha preocupação é muito simples e vejo isso no dia a dia: imagine um jovem estudante de dança que adora dançar, mover-se livremente ao som de qualquer música, seja Madona ou Lady Gaga, não importa. Sentir o vento bater no corpo suado, a energia que vibra por todos os poros, a alegria de dançar com mais uma pessoa, com muitas, com centenas. Todo mundo dançando junto, ou dançando com todo mundo sozinho no quarto. Esse sujeito que adora dançar entra na faculdade e a teoria do momento, a que mais “pegou” nos últimos anos é essa de valorizar a *stillness*. Bem, ele vai aprender que se deixar levar pelo movimento é manter-se aprisionado na estrutura da representação, na sujeição do indivíduo automóvel (que se automove). Então, para romper com toda essa violência da modernidade, o menino que acabou de entrar para faculdade aprende que deve deixar de lado o movimento e pesquisar a potência do *still-act*. Agora pergunto: onde está a violência aqui? Pra mim está em tirar a dança desse moço.

CAPÍTULO 3**Dramaturgia do in/consciente**

1.

Refletir sobre o uso da repetição como chave para construção dramática em dança me é fundamental pois esta estratégia acabou por se sedimentar, nos últimos dez anos, como essencial nas minhas criações. Se faço uso de meus conhecimentos em análise de Laban para me ajudar a criar vocabulário de movimentos, faço o mesmo com relação ao uso da repetição para desenvolver as dramaturgias de minhas peças. Estes dois eixos, análise de Laban e repetição, tornaram-se constantes mesmo em meio a mudanças temáticas e de interesses poéticos. Entretanto, procuro manter um foco aberto no sentido de explorar estas duas áreas de variadas maneiras, às vezes questionando-as em suas bases. São fontes de interesse flexíveis, e nunca formas enrijecidas por teorias prontas ou métodos.

O que me interessa com relação à repetição é como ela opera na construção de significados através de diferentes estratégias de organização do tempo e do espaço cênicos. Para tanto, a correlação com os estudos psicanalíticos, especialmente de Freud e subsequentemente os desenvolvimentos de Deleuze, me são importantes pois ambos refletem sobre como se dá a operação da repetição na organização da subjetividade em termos topográficos, temporais e econômicos. No caso, esta economia se refere a processos de elaboração que demandam deslocamentos de energia psíquica como, por exemplo, na passagem da condição passiva à condição ativa de um desprazer, ou na passagem da síntese passiva do tempo à síntese ativa — processos que descreveremos mais detidamente a seguir.

Não pude deixar de ver um paralelo entre essa economia psíquica na vida subjetiva, de transação espaço-temporal, e o trabalho do diretor/coreógrafo em cena. Phelan faz uma analogia entre a psicanálise e a dança por ambas se preocuparem em organizar o corpo (físico e subjetivo) no tempo.

A psicanálise é a performance na qual doutor e paciente interpretam um sintoma que dá ao corpo coerência temporal. Parte do fardo de estabelecer ordem temporal no corpo, tanto

Quando entrei na faculdade (tinha 17 anos), a grande moda era a consciência corporal. Eu queria dançar e dei de cara com uma professora que fazia a gente prestar atenção no apoio dos pés durante seis meses. Seis meses sentada no chão fazendo massagem, depois articulando cada um dos dedos, depois sentindo o apoio até os joelhos. Seis meses sem dançar nada. Eu chorava todo dia, pedia pelo amor de Deus que o tempo voasse e que eu pudesse fazer as aulas que via pelo lado de fora da janela: as aulas da Holly e da Ângela, nas quais os alunos se moviam. É muito triste tirar a dança das pessoas. E o pior é que o fazem com bandeiras firmes à frente: pela consciência corporal, no meu caso, e mais recentemente por uma dança politizada, que não se submeta à sujeição cinética do sujeito moderno.

No Brasil, o perigo de tal empreendimento teórico não está tanto no que ele propõe, pois podemos discordar dele (assim como fiz num dos capítulos). O perigo está no fato de vivermos constantemente em busca de fórmulas que nos aproximem do barco da contemporaneidade. De baixo de um histórico complexo de inferioridade, a dança contemporânea brasileira talvez seja um excelente exemplo de não-lugar: alguns se viram para o interior do país em comunidades tradicionais na busca de uma brasilidade supostamente genuína, outros se conectam à produção contemporânea europeia sem questionamentos. Em comum se coloca uma busca que dê coesão e sentido de participação. Buscando fora de si, esses artistas habitam o não-lugar por excelência da subjetividade contemporânea.

para a dança quanto para a psicanálise, frequentemente recai na narrativa, já que uma das coisas que a narrativa gera é ordem temporal. (PHELAN, 1997, p. 55-56)⁸⁸

O estudo das operações conscientes e inconscientes que Freud inicialmente desenvolveu e Deleuze aprofundou me são caros pois me possibilitam vislumbrar a criação do que denomino de uma dramaturgia do in/consciente, que opera através de deslocamentos, condensações, repetições, substituições, trancos e *loopings*. Escrevo in/consciente para deixar claro que o processo se dá entre escolhas inconscientes e conscientes, e a transação define o espaço vivo e orgânico da criação, essa grafia topográfica e temporal que vou delineando durante todo o processo.

Dessa forma, a narrativa deixa de ser causal e também pode se eximir de depender das explicações didáticas de pantomimas, vídeos ou textos que muitas vezes são usados para levar peças de dança adiante. O inconsciente, como Freud demonstra habilmente, se faz notar através de estruturas que organizam sua massa informe de formas profundamente não-causais, que desafiam nosso desejo programático. São essas operações e estratégias que me interessam, pois é nelas que vejo a energia psíquica funcionar coreograficamente através do deslocamento de imagens, acumulação de presentes em *assemblages*, pulsações que se aceleram ou desaceleram, jogos de esconde-esconde, e assim por diante. Diferentemente de alguns, que negligenciam as operações do inconsciente ironizando-o como se fosse um homúnculo⁸⁹, minha visão é que suas formas sejam altamente libertárias, pois parto do pressuposto de que o inconsciente se manifesta de forma fundamentalmente artística.

A relação entre repetição e narrativa em dança e a subsequente busca pela fortuna psicanalítica a esse respeito foram muito importantes nos estudos das obras de Pina Bausch, especialmente seus trabalhos das décadas de 70 e 80⁹⁰. Bausch trouxe para o palco formas de elaboração espaço-temporais marcadas pela experiência da vida fora do palco, fazendo uso especialmente de operações assemelhadas às das repetições psíquicas traumáticas para alicerçar suas peças desse período. A artista tornou-se mestra em poetizar experiências traumáticas em seu elemento mais basal: a impossibilidade do evento de simbolizar a si mesmo.⁹¹

Não é novidade o fato de Bausch ter encontrado essas estratégias poéticas a partir de uma maneira inovadora de criação, alicerçada em perguntas pessoais para seus intérpretes, que deveriam respondê-las poeticamente fazendo uso de variadas possibilidades como gestos, movimentos, falas, cantos, objetos, músicas, etc. Ao trazer para o palco muito mais do que exclusivamente o movimento, Bausch possibilitou que os significados se complicassem exponencialmente.

Uma aluna do terceiro ano de dança da UNICAMP me pediu uma pequena entrevista. Entre suas perguntas e minhas respostas, penso nos 13 anos que nos separam.

07.10.2010

22h

1- Seus trabalhos são movidos por inspirações cotidianas ? Ou você parte de um tema "racionalmente" escolhido introduzindo pesquisas a partir dele ?

Há uma regra ?

R: Não há uma regra. Alguns trabalhos seguem inspirações cotidianas, especialmente em relação às pressões da cultura/sociedade no corpo. Lidei com a imagem do feminino que se constrói no corpo contemporâneo em *3 tempos num quarto sem lembrança*, e com a força da mídia bidimensional em *Um corpo do qual se desconfia*.

Também fiz dois solos sobre personagens femininas de Shakespeare: Lady Macbeth e Ofélia. No primeiro caso, quis ver a personagem sob a ótica de uma mulher que busca o poder em meio a um universo exclusivamente masculino, e em relação à Ofélia, meu ponto de vista era que sua loucura havia sido movida pela falta das figuras masculinas que lhe davam sustentação (Hamlet, Polônio e Laertes). Nos dois casos, são personagens que enlouquecem e a especificidade de cada insanidade me interessou.

A peça que criei para a Lavínia Bizzotto, *Na dobra do tempo*, foi feita sobre poses de espera bastante prosaicas, aceleradas e complicadas no corpo da Lavínia.

Também já me inspirei em trabalhos de artes plásticas, como as esculturas/moldes de Rachel Whiteread em *Corpos Partidos* e as fotografias de Francesca Woodman em *Antes da Queda* e *(depois de) Antes da Queda*.

2- O que mais lhe inspira ?

Literatura, música, pessoas, alguma outra vertente da arte, ou o quê ?

R: Também não há uma regra. Estudo muito artes visuais, talvez seja a linguagem que conheça mais além da dança. Apesar de me interessar muito por música não tenho uma formação apurada, então prefiro trabalhar com compositores que admiro e que embarcam em meus projetos, como Jonas Tatit, Laércio Resende e Bruce Henri. Sempre convido artistas que admiro para trabalhar comigo. Por exemplo, os desenhos de luz são feitos por André Boll e os figurinos por Paulo Babboni.

Gosto muito de literatura, mas sou uma leitora muito mais do que crítica literária. Ultimamente tenho me apaixonado pelos livros de William Faulkner.

Gosto muito dos móveis de *art nouveau* do Museu D'Orsay, de Paris. Fico emocionada com eles, mas não sei explicar o porquê.

Também não é novidade a especulação de que Bausch tenha levado para o palco operações que resistem à simbolização, fazendo muitas vezes uso da repetição em sua forma compulsiva, por conta de ter nascido na Alemanha em meio à Segunda Guerra e conhecer as angústias dela derivadas. Silverman argumenta que em momentos de traumas históricos, os pilares da ficção dominante são estremecidos (SILVERMAN, 2002). Pina Bausch começou a coreografar na época em que a Alemanha recuperava-se de sua destruição pela guerra e a grande tradição da dança-teatro estava praticamente esquecida. Ela recuperou essa tradição, porém suas peças expõem as ideologias que baseiam nossa sociedade como feridas coletivas que parecem não cicatrizar. Bausch mostra a crueldade e indiferença do coletivo frente ao indivíduo, como se o palco fosse um terreno para comunicações fracassadas que levam frequentemente à violência de ordem íntima.

Procuro refletir sobre suas estratégias e compará-las às minhas, percebendo as diferenças e similaridades que se imbricam nessa comparação. Sempre senti uma forte resistência de minha parte a levar a repetição ao limite de seu aniquilamento, como Bausch faz, por considerar que esta estratégia seria, em primeiro lugar, uma cópia sem fundamento, mas especialmente por sentir que meu interesse se coloca nas operações de simbolização que a repetição proporciona. Se Bausch expõe eventos traumáticos que não conseguem simbolizar a si mesmos, desejo em meus trabalhos esticar o processo de construção de significados sem no entanto rompê-lo totalmente.

Em Bausch as cenas engolem a si mesmas, aniquilam-se e caminham para trás através da repetição compulsiva; já em meus trabalhos procuro sempre um movimento para frente, que resista e ser engolido por si mesmo. Nessa tensão, vou construindo as dramaturgias de minhas peças, oferecendo imagens, gestos, texturas/frequências e *assemblages* de movimentos, para então trançá-los ao longo da performance.

A ideia de *assemblage* vem de minha relação com as artes visuais, pois parte do princípio de que qualquer material pode ser incorporado numa obra para se inventar um novo conjunto sem que as partes se dissolvam completamente umas nas outras — é exatamente assim que crio muitas de minhas cenas, nessa “estética da acumulação”⁹². Ao desenhar temporal e espacialmente as cenas criadas ao longo do processo para levá-las ao palco num espetáculo, sinto que meu trabalho fica entre o da bordadeira e do editor de um filme.

Além de uma análise sobre as teorias de Freud e Deleuze sobre a repetição, e de considerações pontuais a respeito de algumas cenas Bauschianas, trago para o texto uma análise do interessante solo *Como superar o grande cansaço?* (2010), do jovem coreógrafo paulistano Eduardo Fukushima, que também tem na repetição estratégia fundamental. Minha intenção é, a partir do

3- Como é a sua prática de composição ?
Algun ritual ? Caso tenha, qual ?

R: Cada criação vai construindo seu próprio ritual. Em *Antes da Queda* e *(depois de) Antes da Queda* elaboramos um aquecimento com base no que as peças demandavam, trabalhamos muito sobre quatro apoios e desenvolvemos exercícios para isso. Aquecer o grupo é também criar uma sintonia de energia, acho que o aquecimento é isso.

Quando crio sozinha é menos metódico. Aqueço de acordo com o que o corpo pede e depois entro nos laboratórios. Procuro mergulhar em improvisações dirigidas para encontrar texturas de movimentos. Quando encontro alguma coisa interessante, passo a testá-la compulsivamente, às vezes também para ganhar habilidade, pois no começo a textura ainda é muito informe.

Gosto de fazer colagens no corpo, associar posturas de diferentes origens em partes do corpo e combiná-las.

Em muitas cenas meu corpo funciona como um arquivo de computador, repleto de pastas com informações que acesso a partir do que seja possível no momento, pois o corpo determina as possibilidades de acordo com seus apoios, localizações espaciais e cansaço. Por exemplo, em *3 tempos num quarto sem lembrança* há uma cena que faço no chão, com posturas de sexo. Criei a “pasta” para a cena de sexo e nela coloquei todas as posturas.

Meu trabalho como intérprete e coreógrafa se dá ao escolher, no tempo mesmo da cena, quais informações/posturas aparecem a cada instante. Meu domínio é bastante irregular, pois o desafio é que as escolhas se deem antes do tempo da previsibilidade, tanto para o espectador quanto para mim mesma.

4- Você enxerga na sua criação algum tema recorrente, uma empatia?

Caso sim, sabe explicar por que o tema lhe atrai ?

R: Eu não enxergo, mas os outros sim. Dizem que meu trabalho se alicerça em três eixos: questões do feminino, do espaço (que se coloca nos objetos de cena ou no uso de espaços alternativos) e a repetição. Acho que daqui para frente investirei mais na questão da repetição e talvez do espaço... o feminino já me cansou e sinto que venho me desinteressando desse assunto. Os interesses vão mudando de acordo com a vida. Agora estou mais velha e bem menos ansiosa com questões que me afligiam, que se relacionavam às ideias feministas. Considero o movimento feminista cada vez mais chato e ultrapassado.

levantamento teórico e das análises de outras peças além das minhas próprias, tecer comparações para destrançar os interesses que se foram imbricando ao longo do tempo no meu trabalho.

2.

Por que repetimos? Peggy Phelan oferece uma interessante resposta: repetimos porque não conseguimos sustentar e porque não conseguimos conter.

A promessa daquela sentença final constantemente adiada, da escrita exuberante feita no céu, do porquê da própria escrita, é o que nos mantém executando atos repetidos de visão, atos repetidos de amor. Devem ser repetidos porque não podem ser sustentados. A radical falta de forma e a aparente infinidade da nossa visão, da nossa sexualidade, da nossa morte, torna-lhes impossível se tornarem “*still lives*”. A impossibilidade de declarar ou de decidir o que constitui nossos hábitos da visão, de fazer amor, de morrer, nos leva a nos ocuparmos em renomear e repetir nossas tentativas de conter estas coisas. (PHELAN, 1997, p. 42-43)⁹³

No livro *Difference and repetition*, Deleuze elabora dois conceitos importantes que se referem à nossa relação com o tempo: síntese passiva e síntese ativa. Ele denomina de síntese passiva nossa capacidade sensorial de contrair os muitos instantes de tempo para criar a sensação de presente. Segundo ele: “O tempo se constitui somente na síntese originária que opera na recepção de instantes. Essa síntese contrai os instantes sucessivos uns aos outros, constituindo assim o vivo, ou sendo vivido, presente”⁹⁴ (DELEUZE, 1997a, p. 70). Como contraponto, o autor define como síntese ativa a operação de recolhimento de alguns instantes para guardá-los na memória. Se fôssemos incapazes de passar da percepção imediata para a memória, o tempo seria um sempre presente; é nossa habilidade de abrir dimensões no tempo que nos permite criar histórias. A síntese passiva seria imediata, enquanto a síntese ativa aliar-se -ia a processos de reflexão. Ao passar da síntese passiva para a ativa, a percepção de tempo se modifica profundamente pois:

O passado deixa de ser o passado imediato da retenção para se tornar o passado reflexivo da representação, ou particularidade refletida e reproduzida. Correlativamente, o futuro também deixa de ser o futuro imediato da antecipação para se tornar o futuro reflexivo da previsão. (Ibidem, p. 71)⁹⁵

5- Como vc lida com o momento da concretização de suas ideias, tendo de extraí-las do plano do imaginário para o plano do movimento ?

R: Só tem uma palavra: disciplina. É preciso ir à sala de ensaio e ficar lá, testando coisas até sair alguma coisa que preste. Nada cai do céu, dá um trabalho danado. E tem que ir todo dia, porque para se criar algo interessante é necessário que se crie o hábito de falar sobre o assunto, ler sobre o assunto, pesquisar corporalmente. Claro que tenho alguns instrumentos, acho que saber análise de Laban me ajuda a ter mais precisão nos olhos com relação ao trabalho das bailarinas da companhia e até ao meu mesmo. Anos atrás eu era extremamente dedicada, quase compulsiva. Hoje consigo lidar melhor com o tempo de criação de um trabalho, dosar melhor a energia pra não

chegar no final tão exausta. Mas é sempre um parto.

6- Arte é autoconhecimento, e conhecer-se é estar muitas vezes diante de crises.

Quais as dificuldades enfrentadas no momento de sua criação?

R: Não sei se arte é autoconhecimento. Acho que muitas vezes a gente se perde completamente na criação, cria fantasias, coisas que não ajudam muito no cotidiano. Criar não é só se autoconhecer, é criar-se a si mesmo. Por isso chamo meu grupo de Companhia Perdida, pois acho que criar é permitir se perder.

Vejamos as ideias do autor esquematicamente:

síntese passiva	x	síntese ativa
tempo imediato		tempo refletido
antecipação (futuro)		previsão (futuro)
retenção (passado)		representação (passado)

Numa sequência AB, AB, AB, AB,, toda vez que percebemos A, antecipamos B. Essa expectativa faz parte do tempo imediato da antecipação, ainda não enraizado no tempo refletido da previsão. Por exemplo, ao assistirmos a uma das muitas cenas de Pina Bausch que usam a expectativa derivada da repetição binária, como em *Bluebeard* (1977) as mulheres se arrastando no chão de folhas secas toda vez que a música toca, nós experimentamos uma sensação resultante de participarmos daquele momento. A expectativa cria a sensação de participação justamente porque ela faz parte da forma como construímos a ilusão do presente. De outra forma: na expectativa, o passado ainda não se formou como memória e mesmo que o tempo cronológico passe por nós, a sensação ainda é de presente. Entretanto, depois de terminada a cena das mulheres se arrastando toda vez que a música toca, em suas reaparições, mais tarde no espetáculo, a vemos com outros olhos, ou seja, como aquilo que já passou e está sendo reapresentado. Em suas reaparições, a cena se torna uma representação de si mesma. Consequentemente, na primeira vez em que a assistimos ela opera dentro da síntese passiva, e em suas reaparições ela opera dentro da síntese ativa.

Ao estudar a repetição como estratégia de construção narrativa em dança no meu mestrado no Laban Centre de Londres, em 2000, vi-me fazendo elaborações criativas que reverberavam minhas leituras. A primeira delas foi criar dentro do que denomino de texturas ou frequências qualitativas de movimentos, estudadas e praticadas exaustivamente em ensaios, mas que se mantêm abertas para que o sequenciamento dos movimentos se dê somente no tempo-espço da cena. A palavra textura vem de minha relação com as artes plásticas e a importância da qualidade dos materiais, e a palavra frequência vem de um pensamento sobre as ondas que compõem os sons. Há muitas pessoas que preferem a palavra “estado” para designar estruturas qualitativas associadas à performance do corpo, mas para mim as palavras textura e frequência contêm a qualidade de repetição que me interessa. Por exemplo, ao observar um material como uma trama feita de linhas, se ela se torna mais espessa em algum momento sua textura também muda. Em termos sonoros, qualquer mudança nas ondas modifica as frequências. Quando estou dançando, sinto meu corpo como um material que se modifica pelo calor, forças, direções, vetores, etc., em mudanças que são de

Minha fascinação pela repetição teve início num momento em que tempo e espaço convergiram e criaram uma cápsula de memória pendurada em algum lugar da minha cabeça. Foi um único movimento, tão diferente de todo o resto e inesperado que fui incapaz de entender sua relação com o todo. A performance era *In Spite of Wishing and Wanting*, de Win Vandekeybus, que vi em 1999 – uma peça com elenco exclusivamente masculino. Numa das cenas, os intérpretes dançavam em duplas segurando uma laranja entre suas cabeças. Subitamente abriram seus braços como se voassem e retornaram à dança como se nada tivesse acontecido. Aquele voo deixou um buraco na minha percepção da peça e não pude preenchê-lo com nada mais que a performance ofereceu depois. Compreendi que me senti incomodada com aquele momento de voo porque ele não reapareceu em nenhum outro lugar da peça. Por não se repetir, o instante ficou para sempre perdido no tempo e espaço da minha cabeça – ele não se ancorou na minha percepção progressiva da coreografia e esforço para dar sentido aos estímulos apresentados. Depois disso a repetição passou a ser uma chave fundamental para meus trabalhos, pois pensei: se me senti perdida sem ela, provavelmente me sentiria confortável com ela. De qualquer maneira, havia encontrado uma maneira de entrar na cabeça do espectador, assim como Vandekeybus havia entrado na minha.

(Notes, London, August 2000) The narrative created through the binding force of repetition in movement is of the subtle kind/type. It cannot offer the (explicit?) complexities of a verbal narrative but it can lead the spectator to a certain feeling of “understanding”. This “understanding” is so subtle that in most cases we believe we have been moved solely by the display of movement, unaware of the structural devices which hold our perception to some key points instead of others.

fato matéricas e operam por texturas e frequências. Sendo assim, essas duas palavras me parecem ser mais específicas e menos gerais do que “estado”.

Com essas texturas/frequências, minha intenção é que meu trabalho como intérprete opere dentro da síntese passiva, friccionando retenções, antecipações e expectativas, ao invés de entrar no universo da repetição de formas fixas desenvolvidas anteriormente nos ensaios. Ao explorar a textura que se faz ao vivo, no tempo presente da cena, meu corpo se mantém aberto, instável e exposto, ao invés de se sedimentar na forma.

Preferencialmente, a questão é produzir dentro do trabalho um movimento capaz de afetar a mente fora de toda a representação; a questão é fazer o próprio movimento trabalhar, sem interposição; é substituir representações mediadas por sinais diretos; é inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que toquem diretamente a mente. (DELEUZE, 1997a, p. 8)⁹⁶

Essas frequências ou texturas qualitativas se desenvolvem a partir de variadas fontes, e quando várias texturas/frequências se unem em partes diferentes do meu corpo dou o nome de *assemblage*. Por exemplo, no caso de minha peça de mestrado, *Querida Sra. M.*, (2000-2002) criei uma cena a partir de poses femininas no ato sexual (esta cena foi incorporada em *3 tempos num quarto sem lembrança*). Busquei posturas tanto em filmes e revistas pornográficos quanto em minha própria memória. Além disso, estudei o quadro de Salvador Dali *Phenomenon of ecstasy* (1933), repleto de fotografias de mulheres histéricas, cujos olhos estão ou fechados ou nas diagonais do globo ocular. Assim, coreografei meus olhos colocando-os sempre de canto, nunca de frente. A partir da repetição nos ensaios, fui me tornando cada vez mais hábil em posicionar rapidamente meu corpo nessas posturas e transitar entre elas. Entretanto, nunca fixei uma sequência, ao contrário, sempre resisti a qualquer tentativa do meu corpo de adaptação a uma ordem previsível.

Depois de certa habilidade para transitar entre as posturas, adicionei mais um elemento complicador: a respiração extremamente forte, ritmada e audível, feita exclusivamente pelo nariz. Essa respiração faz com que o corpo se canse ainda mais e é necessária grande concentração para executar movimentos que demandam um tipo de respiração e fazer outra. As transições entre as posturas são feitas mecanicamente, sem adição de fluxos que pudessem suavizá-las. Quis separar o meu corpo em dois, sendo as posturas a da mulher no ato sexual e a respiração a de um homem que, durante o sexo, se mantém fixo em seu próprio padrão, não se permitindo mesclar com a mulher. Meu desejo era veicular, numa única ação, o automatismo de uma mulher passando por diferentes

07.10.2010

18h32

Chove muito lá fora e pela janela escuto duas meninas rindo. Lembro-me de quando a Gica passou na minha república e me intimou a passear com ela na chuva. Corremos rindo ensopadas pelas ruas de Barão Geraldo. E agora me lembro de deitar-me ao seu lado quando ela não conseguia mais ficar em pé. Colocava meu corpo no nível do dela para conversar. Cada vez mais tempo deitada, vendo-se ir aos poucos.

Dentro da van, durante uma turnê no interior de São Paulo pelo SESC, as duas mais jovens bailarinas da Companhia Perdida, Bel e Bia, me disseram que tinham visto um vídeo da Gica dançando. Comentaram como ela era realmente incrível.

Virei para janela e fingi olhar para fora, mas meu corpo se comeu pelo umbigo ao perceber que minha amiga entra para a memória dos mais jovens pela imagem morta do vídeo. Eu ainda lembro de sua voz e não consigo apagar seus quatro números diferentes de telefone da minha agenda do celular.

Ela praticamente roubou um dvd do meu solo da cama para mostrar para todo mundo, entre Florianópolis e Goiânia. Foi assim, um ano depois de sua morte, que recebi um telefonema da Lavínia Bizzotto: ela tinha um dvd meu que a Gica tinha deixado, mas que estava com defeito e só dava para ver os primeiros 15 minutos. Mesmo assim queria que eu fizesse um solo para ela.

Na dobra do tempo foi o primeiro trabalho dançado pela Lavínia depois de ter trabalhado por muitos anos no grupo Quasar. Fizemos para o Solos Sesc Copacabana, um evento tradicional que me fez ficar longas semanas no Rio — graças a Deus e ao Cristo Redentor.

Trabalhamos sobre poses de espera associadas a gestos inacabados, como quando iniciamos pensamentos mas não os terminamos. Sobre esses dois eixos de pesquisa para o vocabulário de movimentos, adicionamos a repetição como estratégia de construção dramática. As poses e os gestos foram sendo incorporados pelo corpo da Lavínia em sequências fixas, mas que poderiam ser subvertidas no momento da ação, com inserções que complicassem a mera reprodução dos ensaios. Aos poucos, ela foi se acostumando com esse processo e passou a brincar com o vocabulário em cena, incluindo elementos novos a cada apresentação. Aos poucos, seu virtuosismo, que na Quasar era trabalhado para grandes movimentos como saltos e giros, em *Na dobra do tempo* passou a acontecer de outro modo: na articulação cada vez mais complexa de posturas e gestos simples do cotidiano. Daí o conceito de "virtuosismo do prosaico", que acabei usando para definir esse trabalho.

posturas sexuais, e o automatismo de um homem no sexo através de sua respiração. Desta forma, a cena se alicerça em três pilares simultâneos: as posturas de sexo da mulher, os olhos no canto do globo ocular e a respiração forte somente pelo nariz. A junção de todas essas texturas/frequências no meu corpo é o que denomino de *assemblage*.

Nesta cena meu corpo funciona como um arquivo de computador, repleto de pastas com informações que acesso a partir do que seja possível no momento, pois o corpo determina as possibilidades de acordo com seus apoios, localizações espaciais e cansaço. No caso, criei a “pasta” para a cena de sexo e nela coloquei todas as posturas. Meu trabalho como intérprete e coreógrafa se dá ao escolher, no tempo mesmo da cena, quais informações/posturas aparecem a cada instante. Meu domínio é bastante irregular, pois o desafio é que as escolhas se deem antes do tempo da previsibilidade, tanto para o espectador quanto para mim mesma.

No solo *Querida Sra. M.*, a cena de sexo é condicionada por um refletor lateral, de forma que toda vez que ele se acende eu devo interromper qualquer outra cena que estiver fazendo para retomar a frequência baseada em poses sexuais, num exemplo claro de repetição binária que passa da síntese passiva para a ativa. Quando a peça foi apresentada no Laban Centre de Londres, não pude dançar pois estava me recuperando de uma terrível caxumba, e tive que terminar a criação com minha colega Marion Ramirez dançando em meu lugar. Sendo assim, no dia da apresentação fiquei na cabine de luz ligando e desligando o refletor para que a intérprete tivesse que segui-lo no palco. Acredito que estratégias que adicionam surpresa para o intérprete são fundamentais para se manter um estado presente e vivo em cena. Nas apresentações subsequentes, entretanto, quando eu mesma dancei a peça, tive que fixar o tempo dessa luz, pois nunca consegui uma pessoa na operação técnica que conseguisse fazer do jogo algo interessante, ou seja, manter um ritmo que não se tornasse previsível mas que também não esticasse os intervalos de modo a deixar a tensão da peça cair. Fui medindo os tempos e fixando pelo relógio o aparecimento da luz. Apesar disso, como os intervalos entre as aparições do refletor são razoavelmente longos (entre 1 e 2 minutos), e estou no meio de outras cenas complicadas (que também operam por texturas e *assemblages* que demandam minha total atenção), sinto que meu corpo se mantém alerta à espera do refletor.

Meus trabalhos vêm se alicerçando em construir blocos de cenas que mais para frente da peça posso retomar e opor, criando assim uma narrativa que se constitui na imbricação dos blocos inicialmente apresentados. Talvez o trabalho no qual melhor tenha conseguido elaborar a narrativa desta forma seja o solo *3 tempos num quarto sem lembrança* (2005), que fiz ao reunir cenas de três trabalhos anteriores: *Querida Sra. M.*, (2000-2002), *Dois Sopros* (2004) e *Corpos Partidos* (2005).

Encontrei um diário de criação de 2003-2004. Eu havia ganhado a bolsa Vitae, mandado fazer uma cama gigante de 5 metros de comprimento e alugado uma kitchnette antiga ao lado do minhocão pra fazer de estúdio. Montei a cama lá e ensaiei exaustivamente, quase todos os dias. Aproveitava para tomar banhos na banheira antiga e suspirar na varanda. Lado esquerdo: Higienópolis. Lado direito: Minhocão.

Eu era tão dedicada, determinada. Fui me queimando rápido demais. Nos últimos dois anos, em dezembro, tive crises nervosas. Ano passado tomei um rivotril roubado de outra pessoa e fui para o shopping. Gastei uma pequena fortuna, metade do 13°. Rivotril me tira da crise, mas força o cartão de crédito. Depois fui para a Europa passar cinco semanas. Longe de tudo: pais, irmãs, amigos, namorado, apresentações, companhia, ex-namorados, ex-marido, doutorado, relatórios do fomento, alunos, colegas de trabalho. Fui dar aulas num vilarejo na parte italiana da Suíça: 12 alunos por turma, 3 turmas, 3 horas por dia. Caminhando e acalmando. No final de semana em Veneza, somente as palavras básicas: café, conta, entrada, obrigada, onde fica... Sozinha, no frio de Veneza ou no vilarejo suíço, fui me acalmando. Quando voltei abandonei o carro. Tudo a pé, de ônibus ou metrô. Já é outubro e talvez eu consiga terminar o ano sem uma terceira crise. Tudo m a i s c a l m o .

3 tempos num quarto sem lembrança tem uma primeira cena extremamente marcante, que fazia parte da peça *Corpos Partidos*: no início os espectadores me veem sentada sobre uma cama de solteiro de 5m de comprimento, com os pés apoiados sobre um degrau (na primeira versão a cena acontecia numa escada). Depois de instaurada a tranquilidade pelo silêncio, de súbito inicio movimentos ritmados batendo a cabeça de um lado para o outro, os calcanhares também de um lado a outro mas em tempo diferente, enquanto simultaneamente executo gestos circulares e leves com os braços (às vezes pontuados com acelerações). Ao dividir o corpo em três segmentos, minha intenção é somar numa *assemblage* três frequências distintas que, através do treinamento, dão origem a uma soma extremamente clara, porém repleta de informações díspares. Opero, assim, da mesma forma que na cena de sexo do solo *Querida Sra. M.*, ou seja, adiciono na mesma ação três momentos distintos e os forço a habitar o presente. Esta cena, especificamente, parece ter se impregnado nas mentes de muitas pessoas, que durante anos, e ainda hoje, mexem a cabeça de um lado para o outro assim que me veem, numa referência clara a essa imagem. A música para a cena, composta especialmente por Laércio Resende, segue caráter minimalista de séries melódicas sobre pulsações rítmicas que vão se diferenciando de si mesmas a cada nova repetição.

As posturas e os gestos saíram de fontes variadas: o gesto da cabeça é um “não” que se estende ao infinito, o movimento dos pés dá a marcação do ritmo da música e os gestos dos braços foram retirados do dia a dia. São jeitos de falar, apontar, nomear, esperar, ficar com raiva, mostrar descaso, contar, perguntar, conferir, etc. No meio de tudo isso, ainda introduzo imagens que retirei de revistas, nas quais são identificadas posturas notadamente femininas, veiculadas à exaustão pelos meios de comunicação. Pernas geralmente unidas nos joelhos para não deixar ver a genitália, ombros erguidos, biquinhos, quadris curvados, pés tocando o chão com os dedos e calcanhares elevados. Minha intenção é ativar um curto-circuito no corpo a partir da acumulação de todas essas informações.

Apesar de executada durante cinco minutos, a cena embaralha o tempo de percepção, e não são raras as pessoas que vêm me perguntar como consigo manter a performance durante tanto tempo e que ficam, de fato, confusas quando respondo que a cena dura cinco minutos. A força dessa primeira cena é fundamental para que toda a peça funcione, pois ela reaparece em determinados momentos, às vezes mais sutilmente, outras menos. Cada menção à primeira cena faz a narrativa retornar ao seu início, operando *loopings* e trancos no tempo.

21.03.2003

10h20

Estou ensaiando já há um mês e percebi que nem todos os sonhos são autenticamente sonhados. Parece que há sonhos que se deixam influenciar diretamente pelas coisas reais, vividas no dia ou na época em que se sonha. E há os sonhos que se desapegam do real e conseguem adentrar no universo do imaginário, naquilo que Bachelard chama de imaginação dinâmica. Alguns sonhos continuam presos ao mundo material, outros criam outros mundos, próprios.

Tenho, por exemplo, vários sonhos nos quais me descontrolo emocionalmente e permito que a cólera me domine, e então enfrento todos aqueles que não teria coragem de enfrentar no cotidiano. Digo o que penso como uma louca inconsequente, e acordo depois mais tranquila. O dia a dia não permite esses extravasamentos, que ficam reprimidos e explodem no sonho. Mas esses são sonhos por demais apegados à realidade, não são genuinamente sonhados — parece-me que eles são ainda sonhados pela minha consciência. Esses sonhos não têm nada de fundamentalmente artístico, são mesmo até bastante sem graça. Não há metáfora. Eles parecem fazer uma limpeza superficial da alma, somente para preparar para o dia seguinte; não há grandes transformações derivadas desses sonhos. Talvez eu enxergue melhor uma situação antes nebulosa, um relacionamento conturbado, mas o meu íntimo continua igual.

Mas há os sonhos que se desenrolam sozinhos, que pertencem a um universo próprio. São esses os realmente transformadores e também perturbadores — os pesadelos (que tenho muito, sempre) formam a face negativa desse universo. Talvez os sonhos de voo sejam o oposto positivo (pena que tenha tão poucos), a falta de gravidade versus a extrema fixação no chão. E então as cores se animam, as formas se expandem e se contorcem, os sons se deformam e os cheiros impregnam o ambiente. Tudo é imaterial e as interpretações ficam difíceis.

12h20

As figuras de Bacon são o motor da primeira cena: a morte. Porque a peça tem início com o corpo deformado. Não sei ao certo, só sei que é assim que a peça se inicia. A deformação do corpo será parcial, para causar estranhamento e não repulsa.

Resolvi retirar do trabalho todas as cenas que pareciam ter uma relação ainda bastante grande com o real — elas não me interessam mais. Tudo que fica no meio do caminho não me interessa mais. Os sonhos que se prendem à imitação do real não me interessam, e nem sua representação no palco.

Com respeito a esse poder, a repetição interioriza e assim reverte a si mesma: como Péguy diz, não é o Dia da Federação que comemora ou representa a queda da Bastilha, mas é a queda da Bastilha que celebra e repete adiantado todos os Dias da Federação. (DELEUZE, 1997a, p. 1)⁹⁷

Meu desejo é que essa primeira cena seja minha queda da Bastilha.

3.

A expectativa que estende o tempo presente, fazendo com que dele partilhemos, se coloca como estratégia coreográfica importante no solo *Como superar o grande cansaço?* (2010), do paulista Eduardo Fukushima. Apesar de ainda muito jovem e de este ser seu segundo solo, o coreógrafo demonstra profunda maturidade tanto de criação quanto de interpretação, tornando essa distinção absolutamente imprecisa. Provavelmente, ninguém poderia dançar seus solos tão bem quanto ele mesmo, pois suas estruturas coreográficas são completamente imbricadas nos ritmos e pulsações do seu próprio corpo.

O início da peça pode ser considerado um prólogo, no qual o artista desliza algumas vezes pela parede apoiado pela testa até cair no chão. Suas quedas tornam-se previsíveis depois da segunda vez, o que nos leva a pensar que talvez o trabalho se instaure na previsibilidade arrogante e exaustiva que permeia muitos trabalhos conceituais contemporâneos. Entretanto, depois de alguns minutos Fukushima se deita no chão do palco e inicia uma movimentação acelerada, impulsiva e ritmada que coloca seu corpo em diferentes apoios, sempre nos níveis baixo e médio. Aqui e ali, gestos de bater no peito ou bater as mãos acima da cabeça se adicionam à pulsação, que também marca fortemente a trilha sonora. No pulso constante e absolutamente repetitivo, constrói-se o completo estiramento do tempo presente através da expectativa.

No texto de apresentação deste solo está escrito que ele

é uma espécie de autobiografia sem palavras que nasce da rememoração de três momentos de fadiga existencial que marcaram a vida deste jovem coreógrafo: a sensação de não poder acordar e se levantar, a descoberta do movimento que desfaz os padrões vigorosos e se transforma em salva-vidas e a dificuldade de articulação entre o pensamento e a palavra que salta da boca. (Programa do Festival Panorama SESI de Dança 2010)

22.03.2003

12h30

A prática mais uma vez tira sarro das intenções puramente intelectuais e diz: Baboseiras! É tudo bobagem! Pois bem, hoje percebi que meu discurso de ontem é boa retórica, mas falha na prática. Como posso construir uma peça sem oscilações? Não há narrativa sem oscilação. E a oscilação do sonho é justamente poder ser mais profundo ou não, mais apegado ou desapegado do real. Se eu não tenho em cena nada que se aproxime do real, eu não posso ter contraste, e portanto não posso ter narrativa.

Não gosto de trabalhos de dança horizontais, que ficam numa mesmice eterna. Também não gosto dos que parecem querer demonstrar todas as possibilidades do tema. O primeiro exemplo é enfadonho, o segundo é pura macaquice. Gosto dos que prezam as escolhas, como se eu pudesse imaginar o criador pensando: eu poderia fazer isso, aquilo, aquilo outro... mas não quero pois somente “isto” me interessa.

“A gravidade é uma lei psíquica diretamente humana.” (Bachelard. “O ar e os sonhos”, p. 57)

28.03.2003

Não gosto de ensaiar os momentos fisicamente cansativos, que me fazem suar muito. Acho um desperdício de energia. São momentos importantes para a peça, mas são chatos de ensaiar. Mesmo no palco, durante esses momentos, às vezes penso: “já vai acabar, calma...”

Não sei bem como descubro essas texturas, mas, enfim, eu as descubro num momento de empolgação. Faço o laboratório, às vezes até entro em estado alterado de consciência (conceito bastante na moda atualmente), faço tudo direitinho, como mandam os grandes mestres do teatro físico. Mas depois, ensaiá-las é bastante entediante.

27.06.2003

Estou num momento muito difícil. Meu corpo parece não acompanhar a minha cabeça. Todos os dias antes de dormir vejo a peça em ação — e ela é linda. Venho para o estúdio e me deparo com a realidade da minha matéria. Ela não acompanha — corre atrás, se esforça, mas nunca chega. Entre o desejo e o possível e a peça vai surgindo, como a vida.

A dificuldade para acordar e se levantar dá origem a uma sensação absolutamente angustiante de não se dominar o próprio corpo, que fica inerte aos comandos da mente. Neste ponto, este estado se assemelha à dificuldade de articular o pensamento em palavras que Fukushima experimenta por conta de sua acentuada disfemia. Na coreografia, ao bater o pulso fechado no peito, o artista efetua o gesto que muitos fazem ao ridicularizar essa condição, ou seja, bater no peito para a palavra sair, como uma comida engasgada que salta pelo soco. Embaralhando esse gesto entre muitos outros movimentos e posturas, o artista retira dele seu caráter clownesco e o transforma na angústia mesma da pessoa que não fala no tempo que pensa. Outro gesto que pode ser incluído na mesma categoria é o de pressionar uma mão sobre a outra no chão como fazemos ao desentupir uma pia. O corpo parece tentar desobstruir um impedimento que atrapalha o fluxo, como o obstáculo que se solta do encanamento.

O terceiro elemento descrito no texto na verdade se desdobra em dois: o movimento que desfaz padrões vigorosos e o movimento como salva-vidas. No primeiro caso, Fukushima reprograma seu corpo para se desvincular dos padrões vigorosos que provavelmente teriam enrijecido sua capacidade criativa (o que acontece quando qualquer treinamento contém um excesso da forma). Essa reprogramação, que de fundo é sináptica, pois demanda reconexões entre o sistema nervoso e os músculos, também se dá pelo movimento. No caso, a construção da forma é feita pelo treinamento e a desconstrução da forma também se dá por um novo treinamento. Movimento que desfaz o movimento: é assim que todo bailarino comprometido com criar antes da sedimentação da forma efetua a desprogramação/reprogramação do seu corpo. Com relação ao movimento como salva-vidas, é fácil compreender como, depois de livre dos treinamentos vigorosos aprisionadores na forma, o corpo de Fukushima passa a ser um salva-vidas: agora é através desse corpo ágil e rápido, que se move no tempo de sua mente, que o artista encontra a fala. Se na disfemia as palavras e os pensamentos vivem em tempos separados, na dança de Fukushima o movimento é a própria mente pensando.

Criando pequenas diferenças dentro da repetição, o artista adiciona novos detalhes a cada vez que retoma seus movimentos, fazendo-o tão espontaneamente que não nos é possível distinguir entre uma sequência previamente coreografada ou ações cujas qualidades foram estudadas mas cujo sequenciamento é feito na hora. Ao se exaurir na repetição e levar seu corpo ao máximo da potência num processo de autossacrifício, ele subverte o tempo e faz com que os vinte minutos da cena pareçam cinco: afinal, o presente não se mede. Sentados na plateia, sentimo-nos testemunhas da impossibilidade de contenção que está no cerne do trabalho corporal desse jovem artista. Todo gesto se esvai em rascunho e ensaia sua quase-forma. Apesar de não conseguirmos sustentar a vida

16.07.2003

Escrevo sobre a cama de 5m. Sinto-me mal hoje. Tive dores de cólica e tenho enjojo. Mesmo assim tento ensaiar. É difícil, pouco produtivo, mas é importante estar aqui. A dança — qualquer trabalho criativo — requer disciplina. Disciplina é usar o corpo que se tem no dia, com suas dores e mal-estares. Há limites, é lógico, mas os limites têm que ser distantes, não se deve ser frouxo. Os frouxos não saem do lugar e eu não gosto disso. Meus escritos saem pesados, pois só escrevo quando não consigo dançar. A palavra é fruto da frustração: palavra que já nasce triste.

23.07.2003

(19h30 - em casa)

Estou pensando na narrativa. Eu a perdi nos ensaios, mas quero reencontrá-la pela repetição, deixando que as coisas se sedimentem. Aproveito pouco do que faço, só aquilo que se repete está intimamente ligado à minha vontade. As coisas que se vão rapidamente eram distração.

18.01.2005

17h35

Dirty floor... he's broken up with me. It seems to hurt less if I think of it in English. A foreign language to distance my pain.

em *still-lives*, como Phelan escreve, o pulso que vem do palco sustenta a apreciação e nos tira do tempo do relógio. Através da repetição que não contém, o artista sustenta sua cena e nosso interesse.

Neste sentido, o trabalho de Fukushima se aproxima muito do meu, pois ambos levamos para o palco obras abertas que se configuram no tempo mesmo da cena. Ao que dou o nome de “frequência” ou “textura”, ele nomeia de “estado”, provavelmente por conta de nossos estudos pregressos (Laban no meu caso, Chi-Kung e Seitai-Ho no caso de Fukushima).

Assisti a todos os seus solos e me identifiquei logo de cara, vc me ajudou muito como inspiração e força para eu trabalhar sozinho! Meus eternos agradecimentos!

Realmente o nosso modo de criação é parecido, a parte que desenvolvo a dança eu opto por não fechar sequências e sim em encontrar um estado corporal.

As sequências e os gestos são consequências do estado corporal, tento fechar percursos e espacializações e algumas regras. Os gestos e sequências são realizados em tempo real, justamente por isso as repetições nunca acontecem iguais.

Neste trabalho em específico, na segunda parte, quando já atingi o estado corporal pertinente, tento me libertar de tudo e misturar tudo. Gestos x com y, y com x, z com x e y, etc.....

Ao longo da criação chego além dos gestos e maneira de dançar pertinentes e que me fazem sentido. Para isso crio algumas regras para me orientar, como por exemplo neste trabalho: não ficar de pé, movimentos rápidos, *staccatos*, articulados e pausas quando não aguentar mais, testar o meu limite de fôlego e ficar de pé duas vezes, uma durante a dança e outra para finalizar a dança e sair do espaço. (Conversa por e-mail, 9 out. 2010)

4.

Como já foi dito anteriormente, a síntese ativa é desencadeada quando instantes que anteriormente pertenciam à percepção do presente são selecionados e passam a habitar a memória. A memória se constitui, assim, por um processo de seleção e transformação das experiências vividas em um passado de instantes escolhidos. “Memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (aquilo que faz o presente passar)”⁹⁸ (DELEUZE, 1997a, p. 80).

Como um dos exemplos mais marcantes de como uma imagem entra para a memória do espectador, podemos citar a famosa cena de *Café Müller* (1978) do casal cujo abraço é manipulado por um terceiro indivíduo repetidas vezes. Feita cada vez mais aceleradamente, o casal passa a

Faltam 6 dias para eu fazer 34 anos. No ano passado preparei uma festa animada, reservei uma das três salas para festas de aniversário de uma boate, pensando que as outras se misturariam à minha e teríamos uma noite. Deu vontade de rememorar as festas gigantes que promovíamos na república em Barão Geraldo, ou as que produzíamos dentro da Unicamp quando fazia parte do centro acadêmico. Meu cargo: promotora de eventos, ou seja, das festas. Eu fazia desde os *happy hours* às quartas-feiras no café do Edson até uma festa maluca nas ruínas do observatório. Muita gente, muita conversa, muita bebida, muita música. Mas no ano passado quase ninguém foi na minha festa. Era feriado, então muita gente foi viajar. Vieram três amigas dos tempos da Unicamp que eu adoro, mas vejo bem menos do que gostaria. O fato é que vieram mais amigos da minha irmã do que meus. Hoje tenho conhecidos, pessoas que sabem quem sou, muitos por me verem dançar, cruzar comigo em eventos, fazer às vezes um curso ou outro, fazer umas aulas junto. A maioria dos amigos de longa data ou estão fora do Brasil ou moram em outras cidades. Alguns estão cuidando dos filhos. No facebook tenho mais de 700 amigos que, na grande maioria, são ex-alunos.

O Gustavo, meu namorado, ficava tanto à minha volta na festa, falando, se fazendo presente, querendo que eu ficasse contente que fiquei até zozua. Depois percebi que talvez ele tenha feito isso para mascarar o fato de que a festa estava vazia. Para onde eu olhasse, haveria sempre ele conversando animadamente, se fazendo notar, me distraíndo. Mas eu sou esperta, e nos meus olhos cabem todos os vazios. Até da Companhia Perdida foram somente duas bailarinas. Uma delas se esforçou muito, pois estava cansada e conseguiu juntar forças para chegar à festa quando já estava acabando, às 2 da manhã; a outra levou umas amigas, chegou cedo e fez o melhor que pôde com o pouco que a festa oferecia. Das que não foram, uma dormiu, colocou o despertador mas não ouviu – ela dançava numa outra companhia além da nossa que lhe sugava os ossos, o corpo dela não estava para festa. Outra estava dançando muito longe, também com seu outro grupo – eu já sabia que ela não viria. Uma terceira aproveitou para ver o namorado em Campinas e me enviou um presente lindo, um jogo de chá japonês que uso pra tomar saquê.

Então este ano não tem festa. O Gustavo estará em Brasília e a Márcia, minha irmã mais nova, ainda estará na França. A Anita, irmã do meio, vai para o Rio ficar com o namorado e sairemos no dia anterior – aposto que ela me dará um livro excelente. Talvez eu receba dezenas de parabéns pelo facebook. Meus pais vão me telefonar, minha avó também, talvez alguma tia. Talvez alguma amiga com filhos ligue (com certeza a Marina, com seus dois filhos lindos); a Andrea sempre me liga da Suíça, mas pode ser que caia na caixa postal e eu ouça o recado depois – sempre fico feliz com os recados dela.

repetir a manipulação mesmo sem o terceiro indivíduo - como autômatos que aprendem a se automoverem. Depois de assistirmos a esta cena, que brilhantemente estende o tempo na expectativa, os instantes percebidos são alojados na memória e, desta forma, podem servir como pedaços de informação para construir e desconstruir significados ao longo da peça. “Há toda razão para se acreditar que é no tempo, no silêncio e no corpo, que o signo se faça e desfaça”⁹⁹ (PAVIS apud GARNER, 1994, p. 15).

Toda vez que o abraço do casal reaparece em *Café Müller*, mesmo que em meio a outras cenas, lembramos do momento em que presenciamos seu nascimento. O abraço pode, então, ser feito no chão, pela metade, ou deixado como rascunho incompleto, pois mesmo assim nós o identificamos. A consciência de que a cena já apareceu antes é ativada pela lembrança que a própria coreógrafa nos concede com seus pequenos *souvenirs* — “a consciência surge no lugar do traço de lembrança” (FREUD, 2010, p. 186). A genialidade de Bausch é que ela escolhe aquilo que entra para a memória do espectador e depois pinça a lembrança quando lhe convém ao oferecer pequenos *souvenirs* da experiência inicial.

Mas se continuarmos com o exemplo de Pina Bausch, nas suas criações dos anos 70 e 80 muitas vezes a repetição que cria uma expectativa na síntese passiva (ou antecipação), parece resistir a ser usada como alicerce para novas cenas: nada se constrói de realmente novo a partir da repetição. A repetição de Bausch se autodestrói pelo excesso; ela descola de si qualquer significado que possa ter dado a inferir. Novamente usando o abraço do casal de Café Muller como exemplo: apesar de ele reaparecer no chão ou em rascunho, ele não se transforma em outra coisa. Sendo assim, ao reaparecer somente em pequenas digressões, o abraço fica para sempre partido e cada recorrência o faz ainda mais solitário. Como Marcio Seligman disse na palestra Repetição e Dramurgia, parte de um ciclo promovido pela Companhia Perdida em 2009: “As imagens traumáticas não conseguem simbolizar”.¹⁰⁰

Podemos traçar um paralelo entre esta estratégia narrativa de Bausch e a repetição compulsiva analisada por Freud, pois nesta forma de repetição a força de união não existe. O indivíduo é incapaz de construir algo a partir do estímulo porque ele é incapaz de manter o estímulo no passado. Repete-se aquilo que foi enterrado muito rapidamente e muito profundamente sem o trabalho da memória. Na repetição compulsiva a experiência permanece flutuando livremente, ela não se estabiliza para suportar outra coisa. A repetição compulsiva seria aquilo que não quer ser esquecido mas que também não quer ser ‘relembrado’, ela quer ser revivida eternamente através da repetição. “Ele [o paciente] é antes levado a repetir o reprimido como vivência atual, em vez de,

Não sou uma pessoa das mais fáceis, tenho opiniões fortes e quase nenhuma paciência. Muitas vezes, em jantares ou eventos sociais, eu finjo. Finjo que escuto e que me importo, observo calada os joguinhos que se instauram e escondo minhas opiniões mais profundas para não ter que entrar nos duros embates com a patrulha ideológica dos que fazem cultura. Tenho uma amiga dos tempos de Unicamp que mora aqui perto e que nem sabe o quanto eu gosto profundamente dela, e às vezes vou numas festas — lá eu me sinto bem. Às vezes visito amigas com filhos, mas é tanta triangulação de atenção, o tempo todo tendo que ver se o bebê não está aprontando que fico exausta. Um pequeno telefonema leva 20 minutos quando estão olhando os filhos.

Eu não sei lidar com crianças. Não há nada no mundo que me deixe mais perdida do que me colocar numa sala cheia delas. Não falo a língua, não entendo o que querem. Se são meninas já vêm mexer no meu cabelo, perguntam se tenho namorado, se tenho filhos, dizem se sou bonita ou não, que a professora delas é tão ou mais bonita do que eu. Se a criança começa a fazer birra eu quero entrar num foguete e sair na Lua. As pessoas às vezes perguntam se gosto de criança, então respondo: de qual criança? Porque de algumas ou gosto, de outras não. Assim como gosto de alguns adultos e de outros não, nem um pouco. Ninguém pergunta se alguém gosta de velhos, assim no geral. Mas criança parece que a gente tem que gostar *à priori*, ainda mais sendo mulher.

Meu nariz tem um osso saliente e meu queixo é torto para a esquerda. Quando fui pela primeira vez ao Louvre vi meu nariz na cabeça de bronze de Marco Antônio e acho que talvez por isso não tenha feito plástica. Dá um certo orgulho ter o nariz do Marco Antônio, mesmo que um residente de cirurgia plástica tenha me dito há dez anos numa festa que eu ficaria 200% mais bonita se desse “um jeitinho nele”. Meu nariz me faz lembrar que nada é perfeito, tenho isso estampado na cara. Meu namorado me chama de Meryl Streep e não consigo imaginar melhor elogio. Meu pai diz que é ótimo porque ele sempre sabe pra onde estou olhando no palco, e se torce de rir. Bom, o nariz do meu pai é duas vezes o meu, e ele é um gatão. É fácil ser bonita com nariz perfeito, difícil é ser bonita com nariz grande. Sei que estou entrando numa fase ruim quando começo a tocar demais o amendoim do nariz, como se pudesse lixar todos os meus problemas junto com ele. Disse para o meu pai narigudo que a vida não era fácil e ele me respondeu: “Fácil não faz parte do vocabulário adulto, minha filha.” Dancei.

Para quem não entendeu o porquê desses parágrafos confessional-diário-de-mal-gosto-piegas-cafona-de-mulher-de-34, explico: são essas as coisas que vêm na minha cabeça na primeira cena de *3 tempos num quarto sem lembrança*. Como num liquidificador, essas imagens se lançam como projéteis embaralhando meu corpo. Durante cinco minutos, as questões mais banais e as mais profundas se misturam sem nenhuma hierarquia, como os baralhos nos cassinos. A cada vez que danço, novas sensações e memórias se projetam me pinicando — a vida mexe muito.

como preferiria o médico, recordá-lo como parte do passado” (FREUD, 2010, p. 177).

O desejo de dominar experiências desagradáveis é uma das explicações oferecidas por Freud para a repetição das mesmas pelo sujeito, que repete a experiência em formas dispersas para passar da posição passiva para a posição ativa em relação ao estímulo que causou o desprazer (como no famoso exemplo do jogo imaginário *Fort/Da*¹⁰¹, inventado pelo seu neto). Entretanto, ele reconhece que o desejo de domínio não engloba os casos nos quais o indivíduo exhibe uma compulsão repetitiva. Haveria, portanto, duas formas distintas de repetição: a repetição na qual o sujeito adquire domínio sobre o desprazer (*Fort/Da*) operaria de acordo com o princípio do prazer, pois serviria para descarregar o excesso de excitação; já a compulsão repetitiva não operaria de acordo com o princípio do prazer, pois a excitação que ela provoca não diminui com o tempo.

As observações de Freud a respeito da repetição estão no cerne de seu famoso texto *Para além do princípio do prazer*, de 1920. Vejamos mais detidamente como ele desenha parte de sua teoria. Ele nota que quando a pessoa tem tempo para se preparar para um evento de profundo desprazer a elaboração da perda acontece aos poucos, de antemão. Tomemos a liberdade de oferecer um exemplo da vida: pensemos num ente querido que morre depois de anos lutando contra o câncer. Quando ele morre, chegamos a pensar que foi melhor porque o sofrimento já não cabia mais. Entretanto, se o ente querido morre traumáticamente num acidente de carro, a falta de preparação abre uma ferida simbólica que precisa ser compensada a posteriori. Como o inconsciente opera, segundo Freud, no eterno presente, o tempo de preparação que faltou antes acontece depois do trauma. O inconsciente dobra o passado e o transforma no futuro. Freud oferece como exemplo os sonhos que retornam o indivíduo ao momento traumático: “Tais sonhos buscam lidar retrospectivamente com o estímulo, mediante o desenvolvimento da angústia, cuja omissão tornara-se a causa da neurose traumática” (FREUD, 2010, p. 195). A elaboração da perda nos meses ou anos subsequentes ao acidente acontece de maneira similar à de quem acompanha um doente de câncer. Um acompanha a morte caminhando para ela de frente, o outro caminhando de costas, mas os dois em direção ao instante da perda. Aos poucos, o evento traumático é incorporado na complexa trama da vida e a energia desencadeada vai sendo amainada, pois “o processo de excitação se exaure no fenômeno de tornar-se consciente” (Ibidem, p. 186). Aos poucos, o indivíduo pára de andar para trás.

Porém, a repetição compulsiva resiste a ser passada para a memória e, assim, a continuidade do tempo do presente para o passado fica comprometida. “Além da repetição que une, a repetição que apaga e destrói”¹⁰² (DELEUZE, 1997b, p. 114). Freud observou este tipo de repetição

Como Alberto Giacometti, um de meus artistas favoritos, dizia: “criar é como estar à deriva no mar, não se sabe para onde vai, mas se continua nadando”. Os grandes artistas têm, acima de tudo, coragem. Como boa aprendiz que sou, absolutamente “cdf” desde que me lembro, tento levar esse ensinamento adiante, apesar de sentir muitas vezes a frustração de que, mesmo depois de ter nadado muito, ainda me encontro perto da costa.

Depois de dez anos criando ininterruptamente, viabilizar dez produções e manter cinco no circuito há anos, quando sentei para escrever o questionamento se fez inevitável. Para onde ir depois disso? O que fazer com a minha vida, com o fato de que, talvez por nadar rápido demais nesse oceano que Giacometti nomeia, eu esteja de fato exaurida, cansada, enjoada da dança? O que fazer quando não encontro mais a força que me preenchia o corpo desde os seis anos, quando a dor dos ensaios fica maior do que o prazer do palco, quando, ao ver meu corpo engordando, escolho a natação e não a dança?

Ainda me animo ao ver nos outros a energia de criação surgir e ganhar forma; gosto de ver acontecer em alguns dos meus alunos, no meu namorado, nas minhas irmãs ou nas bailarinas da companhia. Mas a minha mesma, essa que me moveu desde que me lembro, subindo em árvores, dando cambalhotas nas traves de futebol, equilibrando-me nos muros das casas ou dançando — essa se cansou de mim. Encontro-a às vezes nos Alpes da Suíça, quando sinto o vento bater no rosto, a beleza inacreditável do sol de verão ou os montes de neve nos cumes afiadíssimos, e recentemente encontro-a também nas simples aulas de natação que venho fazendo desde que escrever começou a transformar meu corpo de bailarina numa senhora de meia idade, com quadris que ainda não cabem em metade das minhas calças. Nesses instantes, que hoje são tão breves, e completamente deslocados das aulas de dança e dos palcos, reconheço onde começou a energia que me moveu durante tanto tempo: nunca estive no palco ou nos espectadores que às vezes me admiram e às vezes me acham idiota — está no prazer do corpo no contato com o mundo. Experimentar o giro com o corpo suado, que é minha primeira lembrança numa aula de dança, foi o que me fez voltar toda semana. Os espelhos e as aulas de balé me foram impostos como a salada que minha mãe me fazia comer todos os dias e para a qual nunca liguei. Enquanto minhas colegas se arrumavam com coques perfeitos e *colants* impecáveis, eu ficava nos cantos, sempre um tanto entediada, com *colants* laceados e coques que sempre caíam. Sempre gostei do movimento, nunca do espelho.

especialmente “após sérias comoções mecânicas, desastres ferroviários e outros acidentes com risco de vida, ao qual se deu o nome de ‘neurose traumática’” (FREUD, 2010, p. 168).

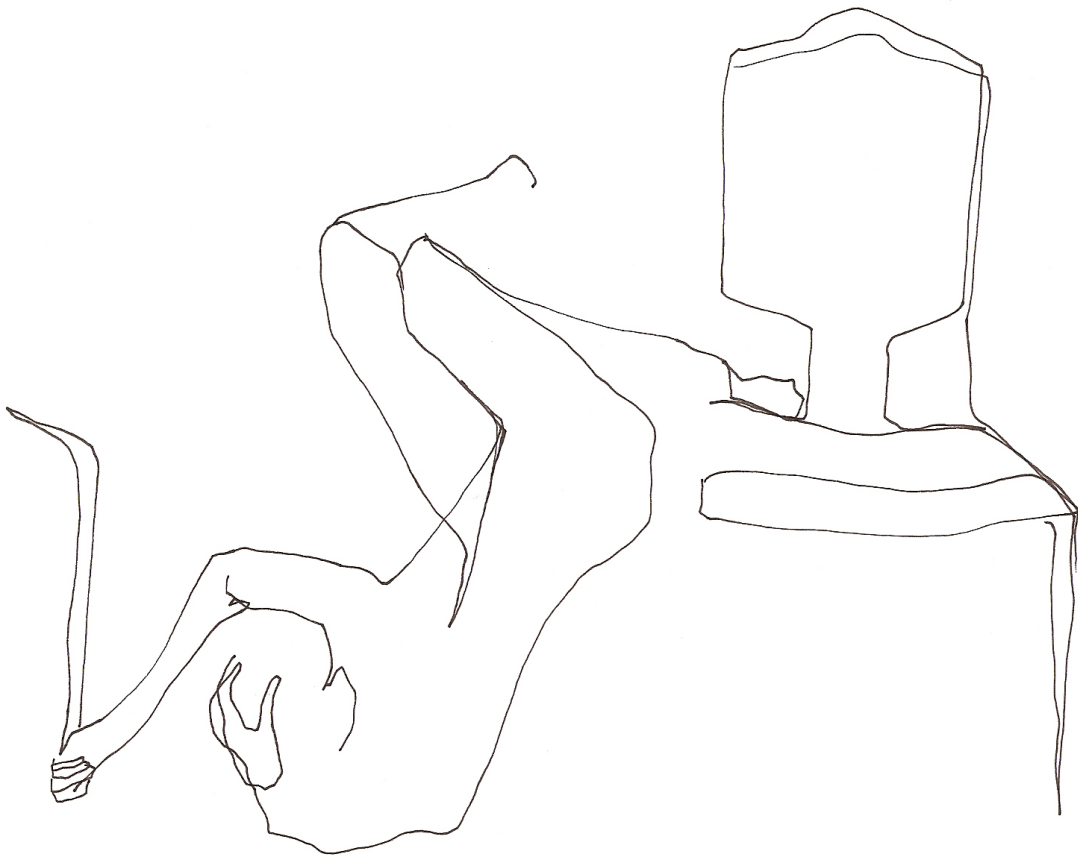
As vítimas de trauma que Freud estudou também tinham sido tomadas pela surpresa, pois quando o choque lhes "aconteceu" elas estavam despreparadas. A condição de terem 'perdido' a ocorrência por não terem tido tempo para se proteger significou que o evento havia entrado profundamente nos alcances do inconsciente sem ter sido registrado conscientemente. Assim, eles também, num esforço para se prepararem finalmente para o evento, para testemunharem enfim o que teriam experimentado e perdido, estão fadados a repeti-lo e reviver a ansiedade de sua própria ausência paradoxal. (KRAUSS, 1997, p. 164)¹⁰³

Continuidade seria característica de processos secundários, mas definitivamente não do inconsciente. Nossa habilidade de separar o que foi vivido do que está sendo vivido seria adquirida, segundo Freud, durante a elaboração dos processos primários em secundários, e estaria intimamente ligada ao desenvolvimento da função de realidade. Segundo ele:

A tese de Kant, segundo a qual o tempo e o espaço são formas necessárias de nosso pensamento, pode hoje ser submetida a uma discussão, devido a certos conhecimentos psicanalíticos. Vimos que os processos psíquicos inconscientes são “atemporais” em si. Isto significa, em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que neles o tempo nada muda, que a ideia do tempo não lhes pode ser aplicada. (FREUD, 2010, p. 190)

Freud afirma que “os processos que ocorrem nos sistemas inconscientes são fundamentalmente diversos daqueles dos (pré-)conscientes, que no inconsciente os investimentos podem ser transferidos, deslocados, condensados inteiramente” (Ibidem, p. 198). Ao que ele dá o nome de investimento, por conta de sua preocupação com as transações econômicas de energia psíquica, levo para o palco e dou o nome de imagens (se forem em pausa), texturas/frequências ou *assemblages* (se forem em movimento). Meu interesse se dá ao elaborar estratégias dramatúrgicas para que elas sejam alinhavadas de maneira similar à economia proposta por Freud para as operações dos investimentos no inconsciente, ou seja, por deslocamento, transferência e condensação.

A seguir, ele adiciona que “não é preciso muito para identificar o processo psíquico primário como o investimento livremente móvel” (Ibidem, p. 199), ou seja, profundamente não-causal e não-



linear. Esta operação também me interessa muitíssimo, pois me permite vislumbrar uma dramaturgia livremente móvel na qual as imagens, texturas/frequências ou *assemblages* aparecem, desaparecem e reaparecem sem deixar pegadas. É como se elas ficassem à espera de irromperem novamente ou serem pescadas por outras, às vezes de formas transformadas mas ainda relacionadas aos conceitos que lhes fundamentam.

Acredito que entre todos os meus trabalhos, o que tenha explorado mais a fundo estratégias econômicas de transação no tempo-espço seja (*depois de*) *Antes da Queda* (2010), concebido e dirigido por mim, e criado em parceria com as bailarinas Carolina Callegaro, Isabel Monteiro, Érica Tessarolo, Beatriz Sano e Maristela Estrela, substituída no meio do processo pela bailarina Flávia Scheye. Com trilha sonora especialmente composta por Jonas Tatit, figurinos de Paulo Babboni e desenho de luz de André Boll, esta peça foi o segundo trabalho da Companhia Perdida, e consistiu num aprofundamento do espetáculo *Antes da Queda* (2008). Ambas as peças foram inspiradas nas fotografias da artista americana Franscesca Woodman (1958-1981), que se fotografou incessantemente entre os 13 e 22 anos, até cometer suicídio ao se jogar de seu apartamento em Nova York.

No inconsciente, a trajetória daquilo que desaparece num lugar e reaparece noutro não se mostra. Assim como ao piscarmos enquanto movendo a cabeça, não vemos como os objetos mudaram no espaço, vemos somente suas novas posições. A energia deslocada do inconsciente não deixa pegadas observáveis, porém as experiências deslocadas carregam uma certa singularidade que as une e permite que os sintomas desconexos sejam relacionados à mesma origem. “Repetição é atribuída a elementos que são realmente distintos porém dividem estritamente o mesmo conceito”¹⁰⁴ (DELEUZE, 1997a, p.15).

No palco, ao invés de trabalhar com sintomas desconexos que têm o mesmo conceito, trabalho com cenas desconexas que têm o mesmo conceito, ou seja, elas mantêm um traço de semelhança que faz com que as identifiquemos com uma origem comum. Por exemplo, a peça (*depois de*) *Antes da Queda* tem início com Érica cobrindo seus olhos com uma longa tira de papel kraft. O conceito de “cobrir os olhos” reaparece em vários outros momentos da peça, de formas diferentes. Primeiramente, ele reaparece na cena em que as cinco intérpretes sentam-se uma ao lado da outra, tampam seus olhos com faixas de papel e desenham nelas olhos falsos com pincel e tinta guache preta. Elas estão completamente cegas e não enxergam o que fazem mas, incrivelmente, os olhos desenhados carregam uma expressão fortíssima justamente pelos traços inseguros. A seguir, Carolina dança um solo inteiramente criado a partir dessa máscara, como se os olhos falsos

Faz duas semanas que dancei novamente *3 tempos num quarto sem lembrança* (hoje é novembro de 2010). Nos últimos cinco anos vou modificando o solo em detalhes, acrescentando gestos e posturas que descobri ou inventei depois da estreia. Inventar texturas e *assemblages* é libertador, pois, ao invés da forma fixa, elas podem se dinamizar a todo momento. São como águas-vivas com muitas pernas: se pararem, afundam.

Graças a Deus a natação fez com que a dor depois de dançar diminuísse (desculpe a blasfêmia, sou dessas que só acreditam Nele de vez em quando). E os pulmões novos foram como dois grandes presentes. Para quem vive há cinco meses sem tossir, depois de toda uma vida de ites e ites e ites (bronquite a mais chata e recente), tenho que agradecer. Ao mesmo tempo, uma raiva se deposita em mim, pois me pergunto por que ninguém me falou, orientou ou disse qualquer coisa antes? Foi preciso que eu tivesse anos de hipoglicemia para aprender a comer como atleta e anos de dor nos músculos para aprender, por acaso, que a natação curaria isso. Pois a dança detesta ser esporte e faz de sua existência como arte uma bandeira tão gigante que qualquer novidade vinda do outro lado da fronteira é ignorada. Sim, a dança é arte, mas ela dói. O Gustavo me perguntou se já havia escrito sobre o fato de nossa profissão doer. Eu já tinha, mas apaguei. Então escrevo um pouco de novo: sim, mesmo com toda a consciência corporal, o esforço faz os músculos doerem. Ter consciência salva as articulações e a coluna, mas os músculos não são salvos por ela.

Foi bom subir no palco novamente, pois isto não acontecia há um ano. Como muitos me dizem, no último ano eu “só” dirigi. A luz apagou no meio do solo, depois acendeu plateia, depois foi uma zona completa de refletores acendendo no meio da cena. O técnico bateu o pé na tomada e apagou a mesa de luz. Dancei com pirotecnia luminosa por 30 segundos que pareceram uma eternidade. No meio dos muitos gestos, embaralhei uns xingamentos para a cabine. O público não percebeu, mas meu assistente, ao lado dos técnicos, entendeu tudo. Precisei xingar pra conseguir seguir a peça até o final.

adquirissem vida. Mais para frente, ela cobre o rosto de Isabel com um tecido cinza e as duas se beijam encarapuçadas. O mesmo capuz é depois transferido para o rosto da Érica, que termina a peça sentada nua com a face escondida. Numa outra cena Beatriz senta-se no chão e cobre o rosto com várias faixas com desenhos de olhos que foram se acumulando ao longo do processo de criação. Desta forma, Beatriz recupera o conceito de cobrir os olhos verdadeiros com olhos falsos, como se pescasse o tema que havia ficado suspenso no ar. Na última cena da peça Bia esconde novamente seu rosto, desta vez com um espelho. Ou seja, o conceito de “cobrir os olhos” aparece de diferentes formas ao longo do trabalho, pois é feito com papel kraft, com tecido e com espelho, mas em todas as suas manifestações mantém-se a raiz do conceito que as fomenta.

O desenho dos olhos numa faixa de papel colocada sobre os de verdade traz à tona um outro conceito que reaparece ao longo da peça: o falso que se torna mais real do que o próprio real. O desenho dos olhos foi a primeira imagem que quis trabalhar com o elenco — fizemos disso um laboratório no primeiro dia de ensaios, ainda em 2008. A insegurança do traço e o fato de acompanharmos, como espectadores, a construção do desenho tornam a cena extremamente interessante. Foi somente muito tempo depois, ao assistir ao belíssimo filme *Valsa com Bashir* (2008), no qual o cineasta israelense Ari Folman conta, através de desenho animado, o processo de reconstrução da sua memória na primeira guerra do Líbano, que compreendi o que ocorre com o desenho: através dele é possível dizer o que a realidade não é capaz. É preciso dar à realidade a possibilidade de existir como ficção para que consigamos ver alguns de seus precipícios — se a realidade os esconde, os desenhos os trazem à tona. Ao desenhar olhos cegamente sobre os olhos de verdade e mostrar o percurso do traço, as bailarinas expõem a si mesmas (ao ridículo, ao acaso, à melancolia) e também se mesclam com a angústia que imaginamos ter envolvido Francesca Woodman — suicidar-se torna-se opção somente quando não se enxerga mais um caminho.

A relação entre o que é falso e o que é real entra em cena também na citação direta aos quadros de René Magritte *Les amants I e II* (1928), quando Isabel e Carolina se beijam com os rostos cobertos por tecido e depois se viram para o público num terno abraço: o beijo interdito nos faz não ter certeza se ele de fato pode ser considerado um beijo. A referência a Magritte não é à toa: num de seus quadros mais famosos, *ceci n'est pas une pipe* (1968), o artista pinta um cachimbo e sob ele enfatiza a falsidade da representação ao escrever que aquilo não é um cachimbo — da mesma forma como em *(depois de) Antes da Queda* desenham-se olhos que não são olhos e beijam-se beijos que não são beijos.

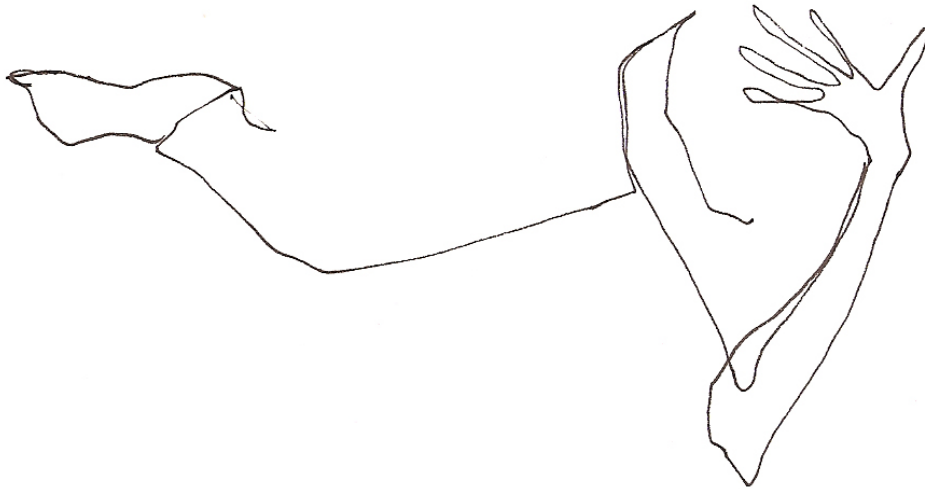
Acabei de criar uma coreografia para uma fotografia. Explico: Manuel Vason, um fotógrafo italiano que mora em Londres e já conversou ou trabalhou com artistas que eu só conheço por livros e *sites*, está no meio de um projeto interessantíssimo que, no momento, chama-se *Choreographing an Image*. Eu adoro este título e gostaria que ele ficasse, mesmo com as palavras terríveis derramadas sobre a pobre coreografia (por Lepecki, especialmente). Manuel vem trabalhando com coreógrafos da América do Sul, e cada um tem que criar, com ele, uma imagem fotográfica que seja, ela mesma, um novo trabalho coreográfico. Depois de horas e horas de conversa, umas outras horas em lojas para conseguir o *look* ideal, fizemos mais de 170 fotografias num estúdio improvisado na sala de estar da minha irmã, que é bem iluminada. Com um lençol branco no chão, uma poltrona que era da minha avó, um banquinho que faz parte do cenário de uma de minhas peças, um rodinho de pia que enfaixamos com fita preta, um travesseiro e uma fita branca, fui improvisando posturas simples e outras esquisitas. Canelas e antebraços com meias pretas cortadas e luvas e sapatos de couro preto contrastavam com a saia e a blusa branca. No contraste do branco com o preto, a coreografia foi se construindo. Com minha pele branca aguada e cabelo escuro, o efeito foi melhor ainda. Depois o Manuel, com sua incrível capacidade de trabalho, que não vê as horas passarem mesmo que eu esteja me rastejando de cansaço (“let’s do it while it’s hot”), foi editando as imagens em repetições infinitas, como na primeira cena do meu solo *3 tempos...* (*ai esse título é muito longo*). De longe parecem riscos ou hieroglifos ou escrita japonesa, mas de perto vemos meu corpo em pequenas minis-de-mim. As melhores três fotografias formam o fundo, num tríptico — 3 tempos...

Gostei do trabalho. Principalmente, gostei da ideia de expandir a coreografia para o tempo fixo da fotografia mantendo, ainda, o que me configura como artista. Minha mais recente peça posso mandar por *e-mail*. Tenho que inventar um título, mas ainda não consegui. Eles demoram para chegar, devem estar no meio da viagem. Títulos caminham devagar.

A estranheza que causa uma fricção na representação, quando o falso se faz notar por entre o real e vice-versa, também permeia toda a peça no que tange o ambiente. Às vezes as bailarinas habitam espaços internos de uma casa, às vezes movem-se em meio à paisagem. Um espaço se metamorfoseia noutro através de uma mudança simples de luz ou da entrada de um novo objeto, que ressignifica toda a cena. Por exemplo, enquanto Beatriz move-se de olhos fechados com os braços de Isabel fingindo-se de seus (como na brincadeira infantil), Érica e Carolina levantam do chão bastões enormes de bambus (anteriormente camuflados) com os quais passam a se equilibrar numa lenta caminhada pelo espaço — os bambus fazem a cena ir para a paisagem ao ar livre. Em outro momento, um movimento de luz faz com que o tapete vermelho com flores se transforme numa relva florida iluminada pela lua cheia. Nos dois casos, tanto o bambu quanto a mudança da luz sobre o tapete fazem o espaço se metamorfosear de ambiente interno para externo, da contenção da casa para a liberdade ao ar livre. A única coisa real é o carpete, a paisagem é falsa, mas acreditamos nela.

A narrativa criada pela repetição em movimento é sutil. Ela talvez não seja tão explícita quanto as narrativas verbais, porém ela pode criar complexidades através de estratégias estruturais que direcionam nossa percepção para alguns momentos chave ao invés de outros. A referência cruzada de tempo numa performance de dança é muito mais complexa do que sua duração pode sugerir. A troca entre presentes, passados e futuros através de antecipações, retenções, expectativas, previsões ou reapresentações desenrola uma teia de significados que não somente fundamentam a percepção do espectador sobre aquilo que está sendo visto, mas também permite a ele continuar os caminhos em sua imaginação.

Dança, teatro e performance em geral possuem uma certa duração à qual o espectador deve se adaptar. Assistir a uma performance (de dança, teatro, artes plásticas, etc.) é uma experiência diferente de se ler um livro, pois o leitor decide o ritmo da leitura: ele pode reler passagens, descansar na cadeira e devanear sobre a história, inventar a fisionomia dos personagens, a arquitetura e a decoração da casa. No teatro, o estímulo é oferecido igualmente a todos os espectadores (obviamente o lugar do espectador no auditório modifica a percepção que ele tem da obra, mas não o ritmo da performance). Entretanto, o tempo cronológico de uma peça, seja de dança, teatro ou performance, só é percebido em sua medida quando não há engate entre a ação do palco e a atenção do espectador. Contamos os minutos quando o tédio nos toma, mas não quando uma peça nos interessa. Ao engatar na percepção, o tempo deixa de operar pelos minutos para se construir em outras medidas, que não cabem no relógio.



O fato de a dança não possuir linguagem verbal para fundamentar entendimento e coerência não significa necessariamente que ela não seja capaz de desenvolver uma forma intrínseca de narrativa. Exatamente porque o espectador sentado no auditório não pode decidir sobre a velocidade da 'leitura' e não pode 'reler' passagens, o coreógrafo tem a opção de voltar no tempo para o espectador: o coreógrafo pode repetir passagens para assegurar o espectador de que as presenciou anteriormente, e para construir novos significados a partir dessas reiteraões.

No movimento repetido, mesmo que de maneiras diferentes, o coreógrafo se assegura de que o movimento entra para a memória. Como Derrida escreveu: "o signo começa ao se repetir"¹⁰⁵ (DERRIDA apud PHELAN, 1997, p. 8). Apesar de a dança não possuir linguagem verbal para estruturar coerência, ela pode gerar seus próprios significados através da repetição. "Porque a mente tem memória e adquire hábitos, ela é capaz de formar conceitos em geral e de abstrair algo novo, de subtrair algo novo da repetição que ela contempla"¹⁰⁶ (DELEUZE, 1997a, p. 14). Quando um estímulo se repete, a conexão entre a primeira aparição e a segunda fecha o círculo necessário para a construção de significado, mesmo que este significado seja 'expandido' e esteja em constante movimento. Diferentemente da palavra, o movimento ou a imagem de dança entram para a memória como bolhas suspensas à espera de encontros em pleno voo. Quando um signo-bolha se forma, ele é carregado por toda a peça sustentando a possibilidade de transformação por referências cruzadas e também por autonegações. Humberto Eco: "Daqui em diante serei incapaz de separar a referência conceitual do estímulo que a invocou, e assim a surpresa desta união invariavelmente dará lugar ao complexo jogo da imaginação"¹⁰⁷ (1989, p. 34).

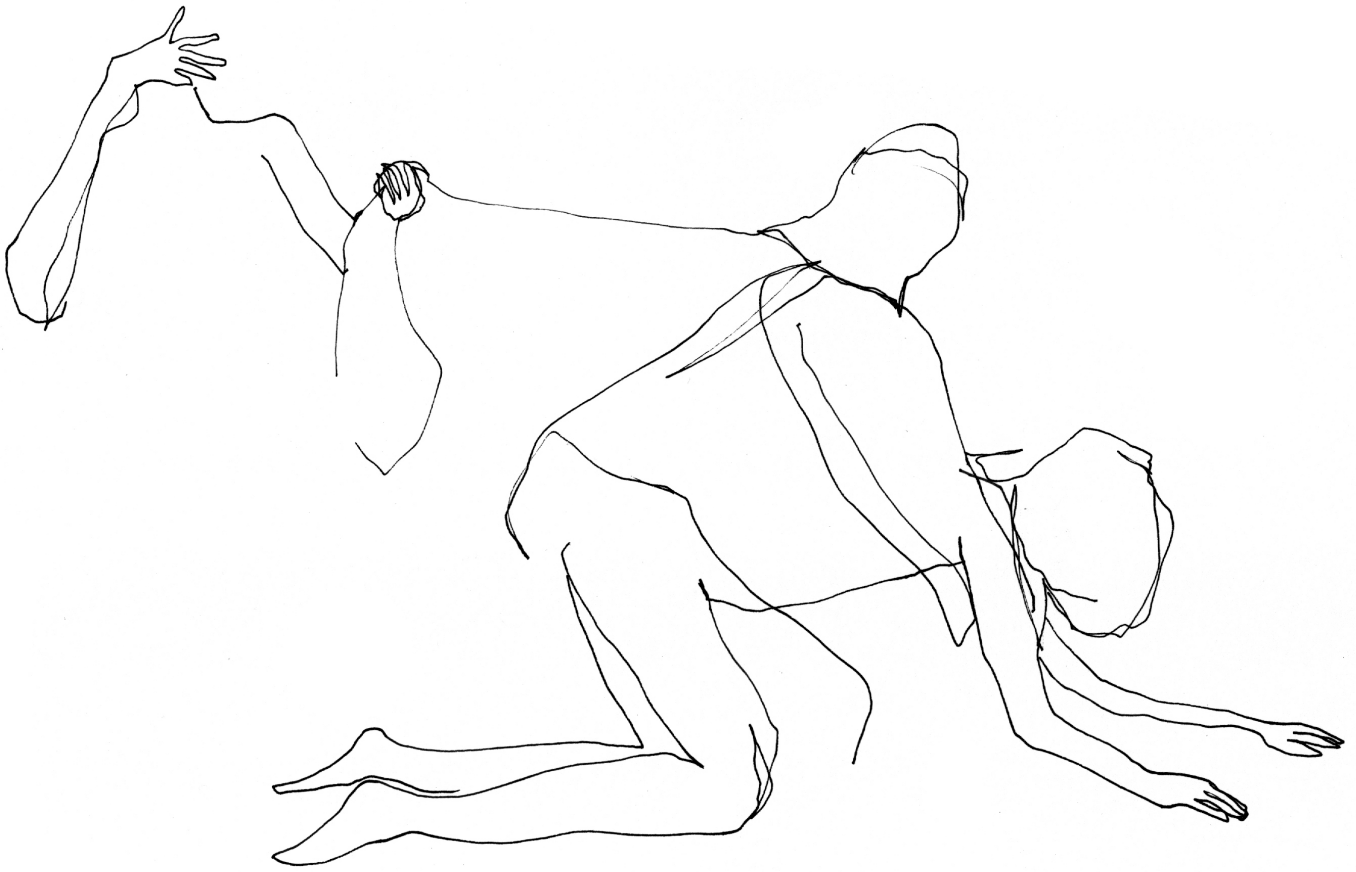
Antes de ontem (hoje é 5 de dezembro de 2010) fizemos duas horas de improvisação no Sesc Pinheiros, com elementos da peça (*depois de*) *Antes da Queda*. Eles chamam de *jam* de dança, mas nós fizemos um *happening*. Com um imenso rolo de kraft, guache preta, pincéis e vestidos de uma coreografia antiga, já canibalizada, a Companhia Perdida se permitiu perder dentro das estruturas que conhece. Duas conhecidas nossas, bailarinas também, entraram na dança, minha irmã entrou para desenhar e o Jonas foi incrivelmente sensível ao improvisar com a trilha. Bagunçamos a estrutura incorporando gente e abrindo o trabalho. Passou muito rápido: perdemos a noção das horas e o tempo flutuou do relógio. Desta vez dancei, não fiquei “só” dirigindo. E quebrei um dente quando fui morder o papel. Fico passando a língua na minha pequena banguelice.

cena final: apagam-se as luzes, ninguém se levanta. palmas tímidas. alguém pergunta baixinho: “já acabou?”. respondem: “sei lá!”. acendem luzes de platéia. público sai.



A organização precária das linhas, mais ou menos ligadas a diferentes órgãos e partes do corpo — coração, cérebro e estômago, mas também fígado, músculos, intestino, olhos, boca, coxas, culotes, pescoço, hipotálamo, etc. —, arremata em si um fim sem final. São considerações inconclusivas, que marcam um término cronológico mais do que afetivo, pois somos somente nós, humanos, que colocamos os ponteiros do relógio no tempo do mundo.

FIM.



¹ “theatre and performance respond to a psychic need to rehearse for loss, and especially for death.”

² “By implication of desire, performance is constantly oriented towards the impossible desire to stop disappearance.”

³ “disons que le théâtre flatte extraordinairement le caractère éphémère de ce que nous sommes. C’est l’art qui nous représente le mieux.” Entrevista de Ariane Mnouchkine para o jornal La Terrasse, janeiro de 2007.

⁴ “To write a history of performance, then, is to experience and engage in desire, desire for that which is always already lost.”

⁵ Fala recorrente de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

⁶ “an act, as long as it continues generating an effect and an affect, remains in the present.”

⁷ Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, também conhecido como Rudolf Von Laban (15 de dezembro de 1879, Pressburg, Áustria-Hungria (atual Bratislava, Eslováquia) — 1 de julho de 1958, Weybridge, Inglaterra). Dançarino e coreógrafo, é considerado o maior teórico da dança do século XX e “o pai da dança-teatro”. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Laban>. Acesso em: 27 out. 2010.

⁸ “*Choreutics* was published several years after Laban’s death. It is generally agreed that it is a difficult book to read. I would also contend that it is impossible to translate the content into a dance form without the expertise of a knowledgeable teacher.” (PRESTON-DUNLOP, Valerie; CARLISLE, Anna. Living architecture lecture demonstration: from esoteric to the choreographic. In PRESTON-DUNLOP; SAYERS, 2008, p. 40) (“Choreutics foi publicado muitos anos após a morte de Laban. De modo geral, é considerado um livro difícil, e eu diria também que é impossível traduzir seu conteúdo numa forma de dança sem o conhecimento de um professor entendido.”)

⁹ Um grande exemplo de adaptação e uso prático das teorias de Laban nos é oferecido por Valerie Preston-Dunlop e Anna Carlisle, ao analisarem o uso feito por William Forsythe da *Choreutics*:

“It is important to understand that engaging with space harmony via spiritual perspective is by no means the only way. Laban’s project was and remains multilayered. Practical training engenders a sophisticated awareness of spatial articulation and orientation and the embodiment of 3-dimensionality. It is also evident that the dynamic geometries can act as a resource for radical treatment in the architecture of choreography, as described by William Forsythe’s commentators Heidi Gilpin and Patricia Baudoin.” (Ibidem, p. 41) (“É importante compreender que se relacionar com a harmonia espacial através da perspectiva espiritual não é, de maneira alguma, a única maneira. O projeto de Laban era e permanece sendo de muitas camadas. O treinamento prático gera uma consciência sofisticada da articulação espacial e da orientação e a incorporação da tridimensionalidade. É igualmente evidente que as geometrias dinâmicas podem atuar como um recurso para tratar radicalmente a arquitetura da coreografia, como descrito pelas comentadoras de William Forsythe, Heidi Gilpin e Patricia Baudoin.”)

¹⁰ Lisa Ullmann (Berlim, 17 de junho de 1907 - Chertsey, 25 de janeiro de 1985) foi professora de dança e movimento, tendo trabalhado predominantemente em colaboração com o pioneiro Rudolf Laban. Estudou dança na escola de Laban em Berlim, graduando-se em 1929. Ensinou em Nuremberg e na escola *Folkwang*, de Essen, onde trabalhou para Kurt Jooss. Deixou a Alemanha nazista em 1933 e foi para a Inglaterra com Jooss e sua companhia. Em 1935 estabeleceu em Plymouth o primeiro coro de movimento no país, sob os auspícios da associação educacional dos trabalhadores. Ensinou em Dartington Hall até 1940, deu palestras e coreografou extensivamente. Cofundou com Rudolf Laban o *Art of Movement Studio*, em Manchester, que se tornou o centro para a dança educativa na Inglaterra. Posteriormente transferida para Londres, a escola passou a se chamar *Laban Centre for Movement and Dance*. Em 2005, foi efetuada a fusão com o *Trinity College of Music* passando a se chamar *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*, o que deu origem ao maior centro de estudos em dança e música do Reino Unido. Disponível em: <www.wikipedia.com>. Acesso em: 20 out. 2010.

¹¹ Marion North fez parte da primeira geração de alunos ingleses de Rudolf Laban e Lisa Ullmann, tendo estudado no *Art of Movement Studio*, em Manchester. Em 1973, com a morte de Lisa Ullmann, assumiu a direção da escola que passa a se chamar, em 1975, Laban Centre for Movement and Dance. Estudiosa das relações entre movimento e psicologia, publicou em 1972 o livro *Personality assessment through movement*.

¹² Warren Lamb integrou a Marinha Real Inglesa na Segunda Guerra Mundial. Após deixar a marinha, ingressou no *Art of Movement Studio* em Manchester em 1946 onde estudou por três anos com Laban e Lisa Ullmann. Tornou-se assistente de Laban na notação de movimento e na análise comportamental. Lamb ajudou Laban a criar a avaliação pessoal de esforço Laban/Lawrence. Duas importantes estudantes de Warren Lamb foram Irmgard Bartenieff e Judith Kestenberg.

O *Action Profiling* foi um método desenvolvido por Lamb a partir de inovações no antigo sistema de Laban/Lawrence. Consiste numa técnica de avaliação usada principalmente em altos cargos de gerência empresarial. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Warren_Lamb>. Acesso em: 20 out. 2010.

¹³ Valerie Preston-Dunlop é consultora do *Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance*. Autora de muitos livros, inclusive o premiado *Rudolf Laban: an extraordinary life*. Estudou com Laban e Lisa Ullmann no *Art of Movement Studio*, em Manchester, e com Kurt Jooss e Albrecht Knust na *Folkwanghochschule* em Essen. Introduziu a escrita de motivos e desenvolveu perspectivas coreológicas como maneira de olhar a dança. Seus interesses atuais da pesquisa são a geometria do sagrado no movimento humano, a reencenação de trabalhos em dança de Laban dos anos 20, e o planejamento de métodos interativos para documentar procedimentos criativos, especialmente para o trabalho multimídia de William Forsythe *The Loss of Small Detail*. Disponível em: <<http://valerieprestondunlop.com>>. Acesso em: 18 out. 2010

¹⁴ “for Laban harmony equalled the condition for transcendence, for overcoming physical, bodily matter. The path and gate to final entry into the other, yet unknown world could be found, once the ultimate harmonic relationships were uncovered.”

¹⁵ Kurt Jooss (12 de janeiro de 1901, Wasseraffingen, Alemanha - 22 de maio de 1979, Heilbronn, Alemanha Ocidental) foi um bailarino e coreógrafo alemão que se tornou famoso ao misturar a dança moderna alemã com o balé clássico e o teatro. É conhecido como o fundador do *Tanztheater*. Começou sua carreira nos anos 20 e estudou entre 1920 e 1924 com Rudolf Laban. Em 1925, criou sua própria companhia e começou a trabalhar com Fritz A. Cohen, compositor judaico, e com o bailarino Sigurd Leeder.

Seu trabalho coreográfico mais importante, *A Mesa Verde* (1932), ganhou o primeiro prêmio numa competição internacional de coreografia em Paris, em 1932.

Em 1933 Jooss foi forçado a fugir da Alemanha quando os Nazistas pediram que demitisse os judeus de sua companhia e ele se recusou. Jooss, Leeder, Cohen e outros membros da companhia se refugiaram na Holanda antes de se instalarem na Inglaterra. Jooss e Leder abriram uma escola em Dartington Hall, em Devon.

Jooss retornou a Essen, Alemanha, em 1949. Continuou a ensinar e coreografar por mais 19 anos. Uma de suas estudantes deste período foi Pina Bausch.

Aposentou-se em 1968 e morreu 11 anos mais tarde, em 1979. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Kurt_Jooss>. Acesso em: 26 out. 2010.

¹⁶ *Ausdruckstanz* é o nome usado para designar a dança expressionista alemã do entreguerras. Os nomes mais expressivos do período são Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Jooss.

¹⁷ “The material came covered in dust and tied with string. The thick folders and dusty, disorderly packets had clearly not been seen by anyone and may well have been sitting there since the Nazi period.”

¹⁸ Mary Wigman (13 de novembro de 1886 - 18 de setembro de 1973) foi uma bailarina, coreógrafa e professora de dança alemã. Pioneira da dança expressionista, seu trabalho foi reconhecido mundialmente por levar experiências existenciais para o palco. Transformou-se numa das figuras mais icônicas da cultura alemã do entreguerras e é considerada uma das figuras mais importantes da história da dança europeia. Entre 1910 e 1913, estudou com Émile Jacques-Dalcroze. Em 1913, começou a estudar com Rudolf Laban no Monte Verità. Fundou sua escola em Dressden em 1920, tendo permanecido mesmo durante a Segunda Guerra. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mary_Wigman>. Acesso em: 27 out. 2010.

¹⁹ Sigurd Leeder (nascido em Hamburgo, 14 de agosto de 1902, morto em Herisau, 20 de junho de 1981) foi um dançarino, coreógrafo e pedagogo alemão.

Após estudos na escola de artes decorativas de Hamburgo, lança-se a ser autodidata em coreografia. Conhece Kurt Jooss em 1924 e fundam juntos o *Neue Tanzbühne* no teatro *Münster*. A seguir abrem um departamento de dança na *Folkwangschule*, em Essen (1927).

Acompanhou a companhia de Jooss no exílio em Dartington, Inglaterra, onde desenvolveu seu método de ensino na nova escola Jooss-Leeder, a partir das teorias de Rudolf Laban. Em 1947, funda em Londres sua própria escola e torna-se coreógrafo do Old Vic Festival e do festival de Edimburgo. Em 1965, abre uma escola em Herisau, que dirigirá até sua morte.

Leeder é, com Albrecht Knust, um dos precursores da notação de Laban, que contribuiu para elaborar e difundir. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sigurd_Leeder>. Acesso em: 26 out. 2010.

²⁰ Albrecht Knust (Hamburgo, 5 de outubro de 1896 - Essen, 19 de março de 1978) foi um dançarino, coreógrafo, pedagogo e notador do movimento.

Com 16 anos começa a dançar num grupo folclórico, abandonando seus estudos em comércio. Em 1922 torna-se aluno de Laban e passa a integrar sua companhia, juntamente com Kurt Jooss, .

Em 1934, enquanto Kurt Jooss deixa a Alemanha para a Inglaterra, Knust aceita a direção da *Folkwangschule*, em Essen. Em 1935, funda o Escritório de Notação em Berlim. Transcreve danças históricas e participa das criações coreográficas de Laban para os Jogos olímpicos de verão de 1936 em Berlim. Este espetáculo finalmente será proibido por Joseph Goebbels, que o julga estar aquém de suas expectativas e fora dos padrões do Nacional Socialismo.

Atingido pela desgraça de Laban, Knust volta a Hamburgo e passa a se dedicar quase exclusivamente à notação. Em 1939, Knust instala-se em Munique. Passa os anos de guerra como notador no *Bayerische Staatsoper*.

Perito incontestado da notação Laban, Knust dá numerosas conferências após a guerra e favorece o conhecimento desse sistema de escrita em todo o mundo.

Em maio de 1951, Knust passa a trabalhar na *Folkwangschule*, em Essen, com Kurt Jooss. Ele cria o *Internacional Council of Kinetography Laban* (ICKL) do qual torna-se presidente em 1969.

Após a sua aposentadoria em 1962, continua a trabalhar na *Folkwangschule* até sua morte repentina em março de 1978, de ataque cardíaco. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Albrecht_Knust>. Acesso em: 27 de out. 2010.

²¹ Segundo Warren Lamb:

“During the late 40s and early 50s when I started observing and trying to work out what it was that I was observing, I was meeting with Laban. He would add to the definitions in some way, during which I would say, ‘Yes, yes’. But when I subsequently sat down to think what it was that he had told me, and how I could systematise it, then it was very difficult to do so. As I’ve already mentioned, if you came to him to say that you were having problems trying to systematise his thinking he would say, ‘My work is not a system, I am not interested in a system’. So I didn’t really get much help.” (apud McCaw, 2006, p. 110) (“Durante o final dos anos 40 e início dos 50, quando eu estava observando e tentando compreender o que era aquilo que estava observando, encontrava-me com Laban. Ele acrescentaria às definições de alguma maneira, enquanto eu dizia, ‘Sim, sim’. Mas quando subsequentemente eu me sentava para pensar o que era que ele tinha me dito, e como eu poderia sistematizá-lo, então era muito difícil de fazê-lo. Como já mencionei, se você chegasse para ele para dizer que estava tendo problemas para sistematizar seu pensamento ele diria, ‘Meu trabalho não é um sistema, eu não estou interessado num sistema’. Então eu não consegui muita ajuda.”)

²² Apesar de demonstrar reiteradas vezes seu respeito por Laban e creditar a ele muitos dos desdobramentos feitos nas últimas décadas em áreas como educação, psicologia e estudos somáticos, Warren Lamb nota que Laban às vezes falhava como cientista e se apegava à figura do mestre místico.

“I had always felt uncomfortable with the metaphysical side of Laban’s thinking and wanted to be practical and to avoid in the observations I was taking any interpretative element.” (apud McCaw, 2006, p. 175) (“Sempre me senti desconfortável com o lado metafísico do pensamento de Laban e queria ser prático para evitar nas observações que estava fazendo qualquer elemento interpretativo.”)

“Coming back to Laban as a guru, I also believed him to be a genius but that said, I didn’t worship him, I didn’t hang on his every word. A lot of what he was discussing seemed to me to have a great deal of mystique about it. A word he used a lot was Cosmos. He would talk with me quite a lot about his Space Harmony research, and he really believed that he was touching on something that was of immense, epoch-making significance and that nobody else would have much of a glimmer of what he was talking about. This seemed a bit superior and far-fetched to me. I got the impression of a man who explored and rambled in a way about all sorts of things, many of which were mystical. Nevertheless he came out with some brilliant ideas in what he conceived to be possible, like his Notation. He was extremely creative. It seems a little extreme to put it in this way, but out of a lot of waffle would come these incredibly brilliant and penetrating ideas and concepts, all of which if adopted, could enhance people’s experience.” (Ibidem, p. 29) (“Voltando para Laban como guru, eu também acreditava que ele era um gênio, mas isso dito, eu não o venerava, não acreditava em cada palavra sua. Muito do que ele estava discutindo me parecia ter uma grande parcela de mística. Uma palavra que ele usava muito era Cosmos. Ele falava muito comigo sobre sua pesquisa em Harmonia Espacial, e ele realmente acreditava que estava tocando em algo que era de significância imensa, que marcaria época e que ninguém mais conseguiria alcançar o que ele estava falando. Isso parecia um tanto superior e inverossímil para mim. Tive a impressão de um homem que explorava e divagava sobre todos os tipos de coisas, muitas das quais eram místicas. Entretanto, ele aparecia com algumas ideias brilhantes naquilo que ele considerava ser possível, como sua Notação. Ele era extremamente criativo. Parece-me um pouco extremo colocar desta maneira, mas no meio de muita bobagem vinham essas ideias e conceitos incrivelmente brilhantes e penetrantes, todos os quais que, se adotados, poderiam realçar a experiência das pessoas.”)

Enquanto Lamb mantinha uma postura crítica em relação aos conceitos de Laban, Marion North creditava a si mesma a incapacidade por compreendê-las:

“I have not yet assimilated certain of his most advanced ideas.” (NORTH, 1972, p. vii) (“Eu ainda não assimilei algumas de suas ideias mais avançadas.”)

²³ Irmgard Bartenieff (1900, Berlim - 1981, Nova York) foi uma bailarina, coreógrafa e terapeuta da dança.

Foi aluna de Rudolf Laban e adquiriu em 1925 seu diploma de Laban em Berlim. Pouco antes de começar a segunda guerra mundial Bartenieff emigrou para Nova York, nos EUA. Nos anos quarenta aprendeu massagem sueca e fisioterapia. Nos anos 50 completou cinco cursos de verão com Laban na Grã Bretanha. Nos anos sessenta trabalhou como assistente do Dr. Israel Zwerling, mais tarde trabalhando na *Einstein Medical College* e na Universidade Estadual do Bronx. Este trabalho pioneiro na observação e na documentação sistemática dos pacientes fez-lhe a mãe da dança-terapia. Adicionou suas próprias teorias, especialmente os exercícios que ficaram conhecidos como os fundamentos de Bartenieff.

Em 1978 fundou em Nova York o Instituto Laban/Bartenieff de estudos do movimento. Pouco antes de sua morte escreveu seu único livro, junto com Dori Lewis: *Body movement: coping with the environment*. Disponível em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Irmgard_Bartenieff>. Acesso em: 3 nov. 2010.

²⁴ Essa versão nos é oferecida por Preston-Dunlop, que estranhamente cita uma fala de Oskar Schlemmer para veicular o que supostamente teria sido a experiência de Laban:

“It could be argued, and surely has been, that Laban knew well enough what sort of people his employers were, how his international reputation would be used to promote not dance but Nazi dogma, and that he should have emigrated like the majority of modern artists, including many of his acquaintances. Where he might have gone is pure speculation. To his sister Renée in Geneva? To his sister Melaine in Budapest? To Bareska in Paris? Suggestions have been made that he should have declined to work as a government employee; but this a non-argument, for to work as a dance person at all, whether as a teacher or choreographer or performer, everyone was subject to the RKK. Unsupervised and unprescribed work was no longer a possibility. Oskar Schlemmer tried to stay and keep a low profile rather than emigrate. He survived wretchedly until 1943, and his creativity atrophied, but already in 1939 he wrote, ‘I cannot overcome my doubts and worries... compromising daily voluntarily and involuntarily with the state of affairs... I am concerned about a long range psychic effects of such anguish.’ Laban was to experience the same anguish but not until the inevitable psychological and physical effects of a fall from the Nazi favor caught up with him in 1937. He could have decided to collaborate fully. To do so he would have joined the Nazi Party, which he never did. He would have had to renege on all his principles of individual freedom of expression, which he never did. Instead, he compromised.” (PRESTON-DUNLOP, 1998, p. 183-184)(“Poder-se-ia dizer, e certamente foi, que Laban sabia muito bem que tipo de pessoas eram seus empregadores, como sua reputação internacional seria usada não para promover a dança mas sim o dogma Nazista, e que ele deveria ter emigrado como a maioria dos artistas modernos, incluindo muitos de seus conhecidos. Aonde ele poderia ter ido é especulação pura. Para sua irmã Renée em Genebra? Para sua irmã Melaine em Budapeste? Para Bareska em Paris? Sugestões foram feitas de que ele deveria ter declinado do trabalho como empregado do governo; mas isto não é um argumento, pois para trabalhar com dança, seja como professor, coreógrafo ou intérprete, todos eram sujeitos ao RKK. O trabalho não supervisionado e sem regras já não era uma possibilidade. Oskar Schlemmer tentou permanecer e manter um perfil “low profile” ao invés de emigrar. Sobreviveu miserável até 1943, e sua faculdade criadora atrofiou, mas já em 1939 escreveu, ‘Eu não consigo superar minhas dúvidas e preocupações... comprometer-me diariamente voluntária e involuntariamente com a situação... Eu me refiro aos variados efeitos psíquicos de tal angústia.’ Laban haveria de experimentar a mesma angústia até que os efeitos psicológicos e físicos inevitáveis de sua queda com os Nazistas o acometeu em 1937. Ele poderia ter decidido colaborar inteiramente. Para fazer isso teria que juntar-se ao partido Nazista, o que nunca fez. Teria que renegar todos os seus princípios de liberdade de expressão individual, o que nunca fez. No lugar disso, ele se comprometeu.”)

²⁵ “We all had the impression that he was a refugee from the Nazi regime.”

²⁶ “I really believe that he was naïve enough to think that he could influence the Nazi leadership into his way of looking at life, movement and individual creativity.”

²⁷ “German Dancers eliminated the overtly Nazi terminology, rewrote their biographies to omit the 1933-45 period or cast themselves as victims of the regime.”

²⁸ Nas primeiras páginas do livro *Hitler's Dancers*, o tradutor para o inglês, Jonathan Steinberg, comenta o debate que sucedeu a publicação da primeira edição do livro em alemão:

"The original version of the book appeared in 1996 under the title *Tanz unterm Hakenkreuz*. It sold out its first edition and was reprinted in an enlarged edition in 1999. The book created considerable debate and was discussed across Europe in nearly seventy reviews. The opinions expresses by the authors are controversial, and question the established accounts and tarnish the accepted images of some very great figures in the history of dance." (Ibidem, p. ix) ("A versão original do livro apareceu em 1996, sob o título *Tanz untern Habenkreuz*. A primeira edição se esgotou e foi impressa uma edição aumentada em 1999. O livro criou considerável debate e foi discutido por toda a Europa em quase setenta resenhas. As opiniões expressas pelas autoras são controversas, questionam as visões estabelecidas e maculam as imagens aceitas de algumas figuras muito grandes na história da dança.")

²⁹ "You shall see the dance will develop enormously in this century and will be the salvation of mankind!"

³⁰ "Dance as means of transcendence was a very unusual choice, therein too lay Laban's originality."

³¹ "Laban said that movement is man's 'outward expression of living energy within.'"

³² "A hidden, forgotten landscape is there, the land of silence, the realm of the soul."

³³ "Laban's interpretation of the term 'Choreology' is of particular interest. He describes it as a kind of grammar and syntax of the language of movement, investigating the unity of motion and emotion; it is based on the belief that motion and emotion, form and content, body and mind are inseparably united."

³⁴ "Il ne perd jamais de vue la complexité de l'intrication corps-esprit qui sous-tend le mouvement et rend impossible toute réduction à l'un ou l'autre paramètre. Au contraire, il inclut dans sa tentative de construire un modèle théorique d'analyse et de compréhension de la danse, l'importance de l'impulsion humaine, de la pulsion intérieure qui chez chaque personne module l'apparition du mouvement en fonction de son état émotionnel, de son désir, de sa motivation."

³⁵ "The genius of Rudolf Laban was that he codified the components of movement in a way which has made such a disciplined study possible."

³⁶ Hanya Holm (Alemanha, 3 de março de 1893 - Nova York, 3 de novembro de 1992) é conhecida como um “dos quatro” grandes fundadores da dança moderna americana. Foi bailarina, coreógrafa, e, sobretudo, uma educadora da dança.

Nascida como Johanna Eckert, Holm estudou teatro e música desde cedo na instituição de Emile Jacques-Dalcroze. Com 28 anos de idade, viu uma apresentação da bailarina expressionista Mary Wigman e decidiu continuar sua carreira na escola de Wigman, em Dresden, onde logo se tornou membro da companhia. Mary Wigman e Hanya Halm compartilhavam de uma ligação especial.

Wigman convidou-a a ensinar e codirigir a escola de Dresden. Quando da oportunidade de abrir uma subsidiária da escola em Nova York, Wigman enviou Hanya Holm para dirigi-la desde sua abertura, em 26 de setembro de 1931.

Hanya Holm não somente representou o nome de Wigman e sua filosofia de ensino, mas também construiu um caminho próprio em terras americanas. Devido à ascensão do fascismo e à necessidade de afastar a escola dos laços alemães, seu nome foi mudado para Hanya Holm Studio (1936-1967). Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Hanya_Holm>. Acesso em: 19 out. 2010.

³⁷ Philippine “Pina Bausch” (27 de julho de 1940 - 30 de junho de 2009) foi uma coreógrafa alemã e uma das maiores influências no desenvolvimento do *Tanztheater*.

Nascida em Solingen, perto de Düsseldorf, era a filha mais nova de August e Anita Bausch, donos de um café ao lado de um pequeno hotel. Bausch começou a dançar muito jovem. Em 1955 ingressou na *Folkwangschule* em Essen, dirigida pelo coreógrafo mais influente da época na Alemanha, Kurt Jooss, um dos fundadores da dança expressionista alemã.

Após a graduação, ganhou uma bolsa de estudos para continuar seus estudos na *Julliard School* em Nova York, em 1960, onde teve como professores Anthony Tudor, José Limón e Paul Taylor. Em Nova York dançou com a companhia de Paul Sanasardo e Donya Feuer, com o *American Ballet* e tornou-se membro da *Metropolitan Opera Ballet Company*.

Em 1962, Bausch juntou-se como solista à Companhia Folkwang, de Jooss, tornando-se sua assistente antes de começar a coreografar suas próprias peças em 1968. Em 1969 sucedeu Jooss como diretor artístico da companhia. Em 1972, Bausch assumiu a direção da *Wuppertal Opera Ballet*, que foi rebatizado mais tarde como o *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. A companhia tem um grande repertório de peças, e excursiona regularmente no mundo inteiro. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Pina_Bausch>. Acesso em: 28 out. 2010.

³⁸ “If we accept that the way people sit, walk and make gestures has any relevance to how they are thinking and feeling, then it is only a short step towards the idea that a more subtle and deep analysis of the composition of the movement can lead towards a greater understanding of the personality.”

³⁹ Robert Ezra Park (1864-1944) desenvolveu a ideia de Ecologia Humana, dentro do que se constituiu como sociologia interacionista, ou Escola de Chicago. Disponível em: <http://www.lib.uchicago.edu/projects/centcat/centcats/fac/facch17_01.html>. Acesso em: 19 jul. 2010.

⁴⁰ “It is impossible for a normal person so to cover his inner life that a skilled and trained observer cannot see the difference between his basic movement patterns and his acquired or 'cover up' patterns.”

⁴¹ “however conventional gestures appear to be, however 'pocker-faced' an expression or seemingly 'ordinary' a posture or gait, a human being reveals through the accumulation and variety of his movements his own personality.”

⁴² “We know that words can be used in many ways: to say what we mean, what we think we mean, what we think we ought to mean, what we deliberately do not mean and so on. Movement, as revealed in our gestures, unconscious movements (‘shadow’ movements), body carriage and our working actions, is always ‘ourselves’.”

⁴³ “North views dance therapy primarily as an adjunctive therapy. She sees as ideal the integration of several forms of therapy, stressing the importance of combining movement work with other types of psychological intervention — whether it be in other creative arts (art and music therapy) or in the form of psychiatric or psychological treatment.”

⁴⁴ “There is little scientific evidence for the correlations that North makes beyond this initial study. Some dance therapists have expressed concern about over-interpreting movement and thus introducing an element of judgment into movement analysis.”

⁴⁵ “He firstly created a method called ‘Lilt in Labour’ which then became industrial Rhythm.” (LAMB apud McCaw, 2006, p. 22) (“Ele primeiro criou um método chamado ‘Cadência do Trabalho’ que depois se tornou o Ritmo Industrial.”)

⁴⁶ Trudi Scoop nasceu na Suíça em 1903. Estudou os métodos de Wiesenthal, Duncan e Laban ainda na Europa. Ao migrar para os EUA, tornou-se um dos grandes nomes da dança-terapia da costa oeste. (LEVY, 1992, p. 75)

⁴⁷ Whitehouse (1911 - 1979) foi aluna de Martha Graham e Mary Wigman que se tornou uma importante terapeuta de movimento. Interessada no pensamento jungiano, Whitehouse estudou psicoterapia e incorporou o movimento e a dança em suas sessões com clientes psiquiátricos. Interessada no princípio de Jung de imaginação ativa, desenvolveu processos em psicoterapia experimental fazendo trabalhos em grupo com explorações expressivas de movimento. Esse processo depois ficou conhecido como Movimento Autêntico (AM). Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Authentic_Movement>. Acesso em: 27 out. 2010.

⁴⁸ “Laban’s 1958 paper was titled ‘Movement concerns the whole man’. He develops this theme in various ways, typical of his writings. However, there are certain explicit statements that follow on from the title. It is not just the title that speaks of unity, but the very substance of the paper. It is expressed, here in 1958, in terms of unity, unitary whole, integration, body-mind, brought together in movement as the whole man: he talks of ‘unitary function of body and mind’ (p. 51), ‘a unified whole and integrated being’ and ‘body-mind movement’ (p. 55), ‘movement as the great integrator’ (p. 57) and ‘unity at the basis of his natural tendencies and impulses’ (p. 57).” (HUXLEY, 2008, p. 95)

⁴⁹ “The mentally sick always reveal in their movement characteristics and habits very definite variations and distortions from the range of ‘normality’.”

⁵⁰ “our movement is our behavior; there is a direct connection between what we are like and how we move. Distortion, tension and deadness in our movement is distortion, tension and deadness in ourselves.” Bannerman-Haig, Sara. Primary Toll, 2002. Disponível em: <http://www.communitydance.org.uk/metadot/index.pl?id=22216&isa=DBRow&op=show&dbview_id=17860>. Acesso em: 24 jun. 2009.

⁵¹ “It’s the harmonious interaction between psyche and soma which promotes conflict free functioning.”

⁵² “Integration (A precursor to Merging)

Very often people are referred to as being integrated or not integrated. Laban had a favorite term for people who were in need of some kind of therapy: they were 'lopsided'. In the present day I hear a lot of people in the field of therapy talking about integration and integrated movements, although I am not often secure as to quite what they mean by 'integration'. (...) I think that there is a general acceptance in many disciplines and theories that integration is good and fragmentation is bad. (...) I still prefer to talk about Posture-Gesture Merging, rather than what people in the movement world call 'integrated movement' which has more to do with psychological aspects. (...) I have always felt uncomfortable with the metaphysical side of Laban's thinking and wanted to be practical and to avoid in the observations I was taking any interpretative element."

⁵³ “In our advanced civilisation we could aspire to ways of moving that were in harmony with the cosmos to a degree that earlier civilisations had not succeeded in doing — with the possible exception of the Greek civilisation where there was some understanding of harmony and beauty.”

⁵⁴ “Choreutics was primarily linked with the spiritual, whereas Effort was much more linked to the world, to the material, with the practical down-to-earth. He regarded it as a phase of development within civilization to which we have advanced. In the primitive and relatively more barbaric state we wouldn't have any sense of space harmony.”

⁵⁵ “Em todos os casos em que abrimos documentos dessa época encontramos a mesma coisa: uma vida na qual a estrutura emocional era diferente da nossa, uma existência sem segurança e com o mínimo de pensamento sobre o futuro. Quem quer que não amasse ou odiasse ao máximo nessa sociedade, quem quer que não soubesse defender sua posição no jogo das paixões, podia entrar para um mosteiro, para todos os efeitos. Na vida mundana ele estava tão perdido como, inversamente, estaria numa sociedade posterior, e particularmente na corte, o homem que não pudesse controlá-las, não pudesse esconder e ‘civilizar’ suas emoções. Em ambos os casos, é a estrutura da sociedade que exige e gera um padrão específico de controle emocional.” (ELIAS, 1999, p. 199)

⁵⁶ “What once was analyzed, thought, and willed drifts bit by bit into the realm of that which I have never known or willed.”

⁵⁷ “They are enveloped within the structure of the taken-for-granted body from which I *inhabit* the world.”

⁵⁸ “The writing body in the constant outpouring of its signification offers up nuances of meaning that make a difference. The writing body helps to explicate the blank stare of the black man in the white police station, the raised shoulders and pursed lips of the rich woman walking past the homeless family, the swishing hips and arched eyebrows of gay men as a straight couple enters their bar, the rigid stance and frowning forehead of the single woman waiting at the bus stop next to the construction site.”

⁵⁹ “Harmonious movement requires the interplay of the whole body — concentration of the attention on one part is therefore grotesque.” (Extrato do diário de Warren Lamb, 1947-49, enquanto estudava no Art of Movement Studio. apud McCaw, 2006, p. 56)

⁶⁰ “One can set down the following scheme:

1. A feeling of lightness, of losing strength, corresponds with the reaching upward to the point where the arm or the body prepares to relax and to fall back towards the ground. Therefore, lightness is correlative with a tendency upward.
 2. A strong, firm movement always has at its source a vital connection with the stance. We can easily feel that every strong movement is correlated to a foothold downwards. Therefore, strength is correlative with a tendency downward.
 3. Movement across the body brings about a spatial restriction for the moving limb which makes for confined use of space. Therefore a straight, direct movement is correlative with one leading to the lateral direction opposite to the moving part of the body.
 4. Movement of the limb on its own side brings about a spatial freedom which makes for a roundabout and flexible use of space. Therefore, flexibility is correlative with an opening outwards.
 5. A quick, sudden movement is connected with a certain contraction. The natural direction of contraction in the whole body tends to be backward as seen, for instance, in shock when jerks of fright cause the central area of the body to react. Therefore quick, sudden tensions are correlative with movements into a backward direction.
 6. A slow movement seems to release into the opposite direction, namely into the area in front and, therefore, slowness and sustainment are correlative with reaching into a forward direction.
- This simplified scheme forms the basis for certain correlations of dynamic nuances with spatial directions and this reciprocal relationship rules harmonious movement in the kinesphere. What should be understood, however, is that the correlation of dimensional movements with dynamic stresses is most strongly felt in free-flowing movement, whereas if the flow is restrained different correlations arise.”

⁶¹ “Often Laban would make it almost a form of drill. His teaching of the diagonal scale, for example, would require each movement to have the exact spatial orientation as well as the precise process of effort variation. (...) If a student concentrated on getting more upwards orientation then more than likely he or she would lapse on their indirect effort. Laban would jump on this in a flash. (...) I have known a class go on for more than three hours, students covered in sweat and desperately fatigued, but dredging their last ounces of energy to comply with the master.

Laban believed that this form of drill helped to get the scales into the bodily instrument and make them second nature just as pianists' practice of scales becomes part of their musicality without need for conscious recall.”

⁶² “Here is an apparent contradiction. The Gestalt psychologists speak of perceptual space as ‘anisotropic’, which is to say, fundamentally non-symmetrical. Unlike the space of the physicist, the phenomenologist’s ether is heavier at the bottom than it is at the top, denser in back of objects than it is in front of them, and different on the right side than on the left. Made, then, in the self-image of the human subject – subject to gravitation, ventrally sighted, dextrally favored – perceptual space is in this sense a projection of that subject, returning the perceiver’s own potential image as though in an invisible mirror.

But the Gestalt psychologists also speak of this same experiential space as fundamentally centered, and thus deeply symmetrical, since radial symmetry, rotating in all directions around a point, is the most complete form of spatial balance. And indeed when the psychologist goes on to speak of the Gestalt itself, the figure which is sensed as well-built, as most securely hanging together, as guided by the rules of “good form” to constitute a whole rather than a shapeless mass of inchoate fragments, it will be symmetry and particularly center that will ballast these rules. For no matter how riven the body is, between up and down, front and back, and right and left, and thus how unequal the space coordinates, it is the centering of the conscious subject through the experience of the Gestalt itself as centrally organized image that is continually mapped onto this perceptual field.”

⁶³ “A law of 19 June 1901 declared that dance works enjoyed copyright protection as long as they existed in a written form, as a text. In theory, Labanotation would thus protect choreographers from pervasive plagiarization; it would also offer choreographers the capacity to create dances on paper the way composers write music, and it would ensure that dances did not die with their makers but survived as historical artifacts. As it turned out, however, Labanotation fell far short of achieving any of these objectives. Labanotation was an expensive, time-consuming process that attracted very few students and that even fewer dancers could afford to subsidize, and it was not until Laban had long established himself in England that serious training in the method finally began. In Germany he lectured vigorously on the subject with slide shows, and around 1929 he even contemplated making a *Schrifttanz* (written dance) film of his method, but he never applied Labanotation to any of his own dances. The main task, he decided, was to construct a comprehensive set of symbols for recording all possible movements of the human body. Albrecht Knust (1896–1978) coordinated this unexpectedly gigantic project, which he completed only in the 1970s, when the entire 200-volume *Kinetographie Laban* was deposited in only ten dance libraries around the world. Despite its arcaneness and typically Labanesque obscurities, Labanotation was significant for two reasons: 1) it revealed that the overwhelming majority of dances confined themselves to a tiny range of the total movement possibilities of the human body, that choreographic imagination was incredibly blind to a huge, unexploited expressive potential; and 2) it showed that the dancing body produced such complex disturbances of perception that empirical analysis of dance was much more difficult than almost everyone realized. It was not at all easy to describe accurately bodily movements, let alone their meanings. Labanotation was like an immense dictionary; it provided the letters and words to describe discrete movements, but it was powerless to explain the meaning of the movements it described, nor could it relate variations in movement sequences to semantic variations.” (TOEPFER, 1997, p. 105-106) (“Uma lei de 19 de junho de 1901 declarou que trabalhos de dança teriam proteção de direitos autorais se existissem em forma escrita, como um texto. Na teoria, Labanotação protegeria assim coreógrafos do plágio; também ofereceria a coreógrafos a possibilidade de criar danças no papel da mesma forma como compositores escrevem música, e assegurar-lhes-ia de que as danças não morreriam com seus criadores mas sobreviveriam como produtos históricos. O que aconteceu, no entanto, é que a Labanotação ficou aquém de conseguir qualquer um desses objetivos. Labanotação era um processo caro, demorado, que atraía somente alguns estudantes e que poucos dançarinos poderiam pagar, e somente depois que Laban se estabelecera por muito tempo na Inglaterra que o treinamento sério no método finalmente começou. Na Alemanha ele defendeu vigorosamente o assunto em palestras com apresentações de slides, e por volta de 1929 contemplou mesmo fazer um filme de seu método, mas ele nunca aplicou a Labanotação nem às suas próprias peças. Decidiu que a tarefa principal deveria ser construir um conjunto abrangente dos símbolos para gravar todos os movimentos possíveis do corpo humano. Albrecht Knust (1896-1978) coordenou este projeto gigantesco, que terminou somente nos anos 70, quando os 200 volumes da *Kinetographie Laban* foram depositados em somente dez bibliotecas de dança em todo o mundo. Apesar de seus arcaísmos e obscuridades Labanescas típicas, Labanotação é significativa por duas razões: 1) revelou que a maioria esmagadora das coreografias se confina a uma escala minúscula das possibilidades totais do movimento do corpo humano, que a imaginação coreográfica era incrivelmente cega em relação a um enorme potencial expressivo pouco explorado; e 2) mostrou que o corpo que dança produz distúrbios tão complexos de percepção que a análise empírica era muito mais difícil do que quase todo mundo havia pensado. De modo nenhum era fácil descrever exatamente os movimentos corporais, o que dizer de seus significados. Labanotação é como um dicionário imenso; fornece as letras e as palavras para descrever movimentos discretos, mas é

⁶⁴ Ironia com a famosa frase de Pina Bausch: “Não me interesso em como as pessoas se movem, mas no que move as pessoas.”

⁶⁵ “John Martin, in his famous lectures at the New York School in New York City in 1933, proposed that only with the advent of modern dance did dance finally find its true, ontologically grounded, beginning: ‘this beginning was the discovery of the actual substance of the dance, which it found to be movement’ (Martin 1972: 6). For Martin, the choreographic explorations of Romantic and Classical Ballet, and even the antiballetic freeing of the body’s expressivity spearheaded by Isadora Duncan, had all missed dance’s true being. None had understood that dance was to be found on movement alone. For Martin, ballet was dramaturgically too tied up with narrative and choreographically too invested in the striking pose, while Duncan’s dance was too subservient to music. According to Martin, it was not until Martha Graham and Doris Humphrey in the USA, and Mary Wigman and Rudolf von Laban in Europe, that modern dance discovered movement as its essence, and ‘became for the first time and independent art’ (1972: 6).” (LEPECKI, 2006, p. 4) (“John Martin, em suas famosas palestras na New York School na cidade de Nova York em 1933, propôs que somente com o advento da dança moderna a dança finalmente encontrou seu verdadeiro começo, baseado ontologicamente: ‘este começo foi a descoberta da substância real da dança, que ela descobriu ser o movimento’ (MARTIN, 1972, p. 6). Para Martin, as explorações coreográficas do balé clássico romântico, e mesmo a libertação antibalética da expressividade do corpo, encabeçada por Isadora Duncan, deixaram passar a essência da dança. Ninguém havia compreendido que a dança devia ser encontrada no movimento sozinho. Para Martin, o balé amarrava demasiadamente a dramaturgia à narrativa e coreograficamente investia demais na pose chamativa, enquanto a dança de Duncan era demasiadamente subordinada à música. De acordo com Martin, não foi até Martha Graham e Doris Humphrey nos EUA, e Mary Wigman e Rudolf von Laban na Europa, que a dança moderna descobriu o movimento como sua essência, e tornou-se pela primeira vez uma arte independente.”)

⁶⁶ “dances that refuse to be confined to a constant ‘flow or continuum of movement’”

⁶⁷ “perhaps the recent exhaustion of the notion of dance as a pure display of uninterrupted movement participates of a general critique of this mode of disciplining subjectivity, of constitute being.”

⁶⁸ Para uma reflexão mais aprofundada sobre a relação entre artista e espectador na dança contemporânea, e como esta ainda se coloca muitas vezes segundo os paradigmas das vanguardas de mais de cem anos atrás, ver: MORAES, Juliana. “É cultura?! É isso que é cultura?!”. In: Anais do VI congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, USP, 2010, no prelo.

⁶⁹ “Para entender de forma ainda mais clara o processo de transmissão entre corpo e ambiente, vale recorrer a Lakoff e Johnson (1998, 1999), que nos ensinam que conceitos não são apenas matéria do intelecto. Estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos. Nosso sistema conceitual ocupa um papel central definindo as realidades cotidianas. De acordo com Johnson, o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano, tudo isso é sempre matéria metafórica.” (GREINER, 2007, p. 131)

⁷⁰ “The concepts that govern our thought are not just matters of the intellect. They also govern our everyday functioning, down to the most mundane details. Our concepts structure what we perceive, how we get around in the world, and how we relate to other people. Our conceptual system thus plays a central role in defining our everyday realities. If we are right in suggesting that our conceptual system is largely metaphorical, then the way we think, what we experience, and what we do every day is very much a matter of metaphor.”

⁷¹ “The core idea is that our experience of meaning is based, first, on our sensorimotor experience, our feelings, and our visceral connections to our world.”

⁷² Cássia Navas elabora os conceitos de redundância e diferenciação entre pares, interessantes termos de comparação entre práticas artísticas. São eles:

“1. redundância entre pares e mesmo entre resultados de um só criador, constituindo-se um panorama pouco diferenciado e, portanto, pouco diverso;
2. diferenciação entre pares, fruto de uma maneira mais original de conjugação transvetorial, resultando em emergência de danças eivadas de frescor e novidade.” (Corpos-território em danças-mídia. In: Anais do V congresso da ABRACE - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, UFMG, 2008, no prelo, p. 4)

⁷³ “A noção de contexto também varia muito. Sebeok define contexto como o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens.” (GREINER, 2007, p. 130)

⁷⁴ Disponível em: <www.idanca.net>. Acesso em: 09 set. 2010

⁷⁵ “The field of modern art is not a pluralistic field but a field strictly structured according to the logic of contradiction.”

⁷⁶ “Already in the framework of classical modernity, but especially in the context of contemporary art, individual artworks begun to be paradox-objects that embody simultaneously thesis and antithesis. Thus *Fountain* by Duchamp is artwork and non-artwork at the same time. Also, *Black Square* by Malevich is both a mere geometrical figure and a painting at the same time. But the artistic embodiment of self-contradiction, of paradox, began to be especially practiced in contemporary art after World War II.”

⁷⁷ “Brennan’s insight implies that modern subjectivity is predicated on a particularly exhausting and particularly predatory energetic project — one that demands, on one hand, a constant display of the ontological imperative to enter into a permanent agitation; and on the other hand, one that requires plundering whatever resources the might be available to sustain the spectacle of mobility. By constantly representing itself as a kinetic spectacle and disavowing its energetic lack of autonomy, modern subjectivity establishes its colonizing relation in regard to all sorts of energetic sources — whether those are natural, physiological resources, or affective ones: desires, affect, becomings. The mode of performance that occasions the self-enclosure of subjectivity within representation as an entrapment in spectacular compulsive mobility is the one that early modernity invents and gives a proper name: choreography. Choreography is a necessary technology for an agitated subjectivity that can only find its ontological grounding as a perpetual being-toward-movement.”

⁷⁸ “As Bhabha explains, “for the emergency of modernity — as an ideology of beginning, modernity as the new — the template of this ‘non-place’ becomes the colonial place” (1994: 246). Fundamental for the argument of this book is the fact that the ground of modernity is the colonized, flattened, bulldozed terrain where the fantasy of endless and self-sufficient motility takes place. Since there is no such thing as a self-sufficient living system, all mobilization, all subjectivity that finds itself as a total “being-toward-movement” must draw its energy from some source. The fantasy of the modern kinetic subject is that the spectacle of modernity as movement happens in innocence. The kinetic spectacle of modernity erases from the picture of movement all the ecological catastrophes, personal tragedies, and communal disruptions brought about by the colonial plundering of resources, bodies, and subjectivities that are needed in order to keep modernity’s “most real” reality in place: its kinetic being.”

⁷⁹ “Thus, dancers were challenging dance’s own political ontology by the enactments of stillness, by the practice of what Gaston Bachelard calls a ‘slower ontology’ (Bachelard 1994: 215). As it will become clear in all the works discussed in this book, the insertion of stillness in dance, the deployment of different ways of slowing down movement and time, are particularly powerful propositions for other modes of rethinking action and mobility through the performance of still-acts, rather than continuous movement.”

⁸⁰ “If, as I discussed in Chapter 1, we accept the premise laid out by Peter Sloterdijk that modernity’s ontology is a pure ‘being-toward-movement’, and if we recall the historical fact that power (theological power, regal power, stately power) is at the core of choreography’s being through Arbeau and Capriol’s pairing as the coupling of church and law, as well as through Louis XIV’s founding of the first Academy of Dance in 1649 and dancing to manifest the pure totalitarian power of an autonomous moving body (Franko 2002: 36), then it must follow that what the intrusion of the still in choreography (the still-act) initiates is a direct onthopolitical critique of modernity’s relentless kinetic interpellation of the subject.”

⁸¹ “Bel is fully aware of these esthetic, theoretical, and political experimentations. What distinguishes his particular mode of critiquing the representational is his insistence in uncovering how choreography specifically participates in, and is accomplice of, representation’s ‘submission of subjectivity’ under modern structures of power (Foucault 1997: 332). Bel’s work articulates the following proposition: in order to think the relation between choreography, representation, and subjectivity, one needs to understand representation not only as that which is specific to the mimetic (that is, to what is properly theatrical to theatre) but to consider it as an onthohistorical force, a power that in the West has entrapped subjectivity within a series of isomorphic equivalences. (...) Bel’s uses of stillness, and paronomastic reiteration show how choreography reinforces and reifies these series of equivalences in an spectacular display of the enclosure of subjectivity in the agitated kinetics of modernity’s ‘being-toward-movement’ (Sloterdijk 2000b: 36).”

⁸² “For, in order to fundamentally access and accept the multiplication of presents in any mode of being-in-the-world, a certain stillness is needed”.

⁸³ “The expanded and always multiplying presents in dances, in performances, acting away across time and space, accessed and revealed thanks to fatigues and contemplations, would activate sensations, perceptions, and memories as so many stirring affects bound not to what had once happened and then disappeared into a ‘lost time’ — but to an intimacy to whatever insists on keep happening”.

⁸⁴ “Aucun autre art autant que la danse ne comporte à ce point le danger de ne pas transcender le technique. La concentration sur la fonction et le physique peut conduire à une identification narcissique avec le corps. L'adoration de l'habileté peut avoir des effets paralysants. C'est une qualité très rare que ne pas succomber à ce danger. Anna Pavlova avait le bonheur de posséder le don de dissoudre cette rigidité, de transformer en quelque chose d'abondant doté de vitalité et de mystère.”

⁸⁵ “the quintessentially theatrical process of making sense of what they see.”

⁸⁶ “I can take an empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged.”

⁸⁷ Em palestra no Itaú Cultural, a 6 de março de 2010.

⁸⁸ “Psychoanalysis is the performance in which the doctor and the patient interpret a symptom that gives the body temporal coherence. Part of the burden of establishing temporal order for the body, for both dancing and psychoanalysis, often falls to narrative since one of the things that narrative generates is temporal order.”

⁸⁹ Apesar de me interessar pelas ideias de Johnson e Lakoff a respeito das metáforas como conceitos fundamentados na experiência corporal, a completa negação que Johnson faz de aspectos inconscientes nas elaborações subjetivas no livro *The Meaning of the Body* me soam simplistas. Ademais, fazem-me questionar a própria ideia dos conceitos metafóricos que ele sustenta — afinal, apesar de não ser sido provado cientificamente pelas neurociências cognitivas, o termo inconsciente tornou-se corriqueiro em nossa experiência de mundo. Talvez ele mesmo seja, no fundo, um dos mais importantes conceitos metafóricos que fundamentam nossa vida — para o qual Freud deu especial atenção. Segundo Johnson: “The principal problem with James’s account is his use of agency terms, such as ‘selects’, ‘cuts’, and ‘carves’. Though James does not intend this, these terms suggest the need for a mental homunculus (a mini-conceptualizer in the ‘mind’) who does the selecting, cutting, and carving from experience. From the perspective of cognitive neurosciences, we know that there is no single neural ensemble, network, or system that conceptualizes, decides, chooses, or acts, and there is certainly no single locus of any faculty of thinking or willing.” (JOHNSON, 1999, p. 89) (“O problema principal com a explicação de James é seu uso de termos agenciadores, como ‘selecionar’, ‘cortar’ e ‘talhar’. Apesar de James não intencionalar isso, estes termos sugerem a necessidade de um homúnculo mental (um mini conceitualizador na ‘mente’) que faz a seleção, o corte e o talhe da experiência. Da perspectiva das neurociências cognitivas, sabemos que não existe um conjunto neuronal singular, uma rede ou um sistema, que conceitualize, decida, escolha, ou aja, e que certamente não há um local singular para qualquer faculdade de pensamento e disposição.”)

⁹⁰ A repetição no trabalho de Pina Bausch foi estudada de forma muito detida pela professora e coreógrafa brasileira Ciane Fernandes, no livro *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*.

Citemos dois trechos importantes:

“Pela repetição, a agressão, inicialmente verbal, tornou-se carinho, e novamente agressão; é agora expressa pelo corpo, seu produtor e vítima silenciosa. Carinho e agressão não podem satisfazer o indivíduo, preso numa trama de relações sociais/gestuais. Uma persistente insatisfação subliminar impele os dançarinos a repetir carinho ou agressão, sozinhos ou com os parceiros. A cena contradiz a convenção de que dançarinos são seres completos, preenchidos pela total sensação e consciência física, e de que a dança é a presença de corpos no palco, já que estes são marcados pela ausência e pela insaciável necessidade do outro.” (FERNANDES, 2000, p. 97)

“Como as epidemias, os trabalhos de Bausch são intrinsecamente contraditórios: marcados pela repetição em eventos coletivos e ao mesmo tempo desafiando previsões e descrições prontas. Porém, por meio da repetição não encontram um ponto convergente e único, mas dissemina-se mais e mais.” (Ibidem, p. 105)

⁹¹ “When I say trauma is untouchable, I mean that it cannot be represented. The symbolic cannot carry it: trauma makes a tear in the symbolic network itself.” (PHELAN, 1997, p. 5) (“Quando digo que trauma é intocável, quero dizer que ele não pode ser representado. O simbólico não pode carregá-lo: o trauma faz uma fissura na própria rede simbólica.”)

⁹² “Estética da acumulação”: termo cunhado por Jean Dubuffet (1901 - 1985) para tratar de obras que vão além das colagens. Minhas maiores referências com relação à *assemblage* são as obras de Robert Rauschenberg e Picasso.

⁹³ “The promise of that constantly deferred final sentence, exuberant sky writing, why’s own writing, is what keeps us performing repeated acts of looking, repeated acts of loving. They must be repeated because they cannot be sustained. The radical formlessness and apparent endlessness of our vision, of our sexuality, of our dying, makes it impossible to still these things and declare them “still lives”. The impossibility of declaring or deciding what constitutes our habits of looking, of making love, of dying, leads us to occupy ourselves with re-naming and repeating our attempts to contain these things.”

⁹⁴ “Time is constituted only in the originary synthesis which operates on the repetition of instants. This synthesis contracts the successive independent instants into one another, thereby constituting the lived, or living, experience.”

⁹⁵ “The past is then no longer the immediate past of retention but the reflexive past of representation, of reflected and reproduced particularity. Correlatively, the future also ceases to be the immediate future of anticipation in order to become the reflexive future of prediction.”

⁹⁶ “Rather, it is a question of producing within the work a movement capable of affecting the mind outside all representation; it is a question of making movement itself at work, without interposition, of substituting direct signs for mediate representations; of inventing vibrations, rotations, whirlings, gravitations, dances or leaps which directly touch the mind.”

⁹⁷ “With respect to this power, repetition interiorizes and thereby reverses itself: as Péguy says, it is not Federation Day which commemorates or represents the fall of the Bastille, but the fall of the Bastille which celebrates and repeats in advance all the Federation Days.”

⁹⁸ “Memory is the fundamental synthesis of time which constitutes the being of the past (that which causes the the present to pass.”

⁹⁹ “There is every reason to believe that it is in time, in silence and in the body, that the sign is made and unmade.”

¹⁰⁰ Palestra *Repetição e Dramaturgia*, com Márcio Seligmann e mediação de Cassiano Quilici. Parte do Ciclo de Palestras promovidos pela Companhia Perdida, 6º Fomento à Dança da Cidade de São Paulo. Livraria da Vila, Rua Lorena, 10 dez. 2009.

¹⁰¹ “Esse bom menino tinha o hábito, ocasionalmente importuno, de jogar todos os pequenos objetos que alcançava para longe de si, a um canto do aposento, debaixo da cama etc., de modo que reunir os seus brinquedos não era coisa fácil. Ao fazer isso ele proferia, com expressão de interesse e satisfação, um forte e prolongado *o—o—o—o*, que, no julgamento da mãe e no deste observador, não era uma interjeição e significava “*fort*” [“foi embora”]. Afinal percebi que era um jogo e que o menino apenas usava todos os seus brinquedos para jogar “ir embora”. Um dia pude fazer a observação que confirmou minha opinião. Ele tinha um carretel de madeira, em que estava enrolado um cordão. Nunca lhe ocorria, por exemplo, puxá-lo atrás de si pelo chão, brincar de carro com ele; em vez disso, com habilidade lançava o carretel, seguro pelo cordão, para dentro do berço, através de seu cortinado, de modo que ele desaparecia, nisso falando o significativo *o—o—o—o*, e depois o puxava novamente para fora do berço, saudando o aparecimento com uma alegre “*da*” [“está aqui”]. Então era essa a brincadeira completa, desaparecimento e reaparição, de que geralmente via-se apenas o primeiro ato, que era repetido incansavelmente como um jogo em si, embora sem dúvida o prazer maior estivesse no segundo ato.

A interpretação do jogo foi simples, então. Ele estava relacionado à grande conquista cultural do menino, à renúncia instintual (renúncia à satisfação instintual) por ele realizada, ao permitir a ausência da mãe sem protestar.” (FREUD, 2010, p. 172-173)

¹⁰² “beyond the repetition that links, the repetition that erases and destroys.”

¹⁰³ “The trauma victims Freud studied had too been taken by surprise, since their shock had ‘happened’ to them when they were unprepared. Their condition of thus having ‘missed’ the occurrence by not having had time to armor themselves against it meant that it had passed deeply into the inner reaches of their unconscious without having been registered consciously. Thus, they too, in an effort finally to prepare themselves for the event, so as to witness at last what they had both experienced and missed, are doomed to repeat it and relieve the anxiety of their own paradoxical absence.”

¹⁰⁴ “repetition is attributed to elements which are really distinct but nevertheless share strictly the same concept.”

¹⁰⁵ “The sign begins by repeating itself.”

¹⁰⁶ “because the mind has a memory and acquires habits, it is capable of forming concepts in general and of drawing something new, of subtracting something new from the repetition that it contemplates.”

¹⁰⁷ “from now on I will be unable to separate its conceptual reference from the stimulus that has invoked it, then the surprise of this union will invariably give way to the complex play of the imagination.”

BIBLIOGRAFIA

Anais de Colóquio: Pina Bausch: falem-me de amor. Lisboa: Fenda Edições, 2006.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. Body movement: coping with the environment. New York and London: Routledge, 2002.

BERGSOHN, Harold; PARTSCH-BERGSOHN, Isa. The makers of modern dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Jooss. Hightstown: Princeton Book Company, 2003.

BERNUZZI DE SANT'ANNA, Denise. Políticas do corpo. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

BLOCKER, Jane. What the body cost: desire, history, and performance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

BROOK, Peter. The empty space. London: Penguin Books, 1990.

BURT, Ramsay. Alien bodies: representations of modernity, "race" and nation in early modern dance. London and New York: Routledge, 1998.

CANTON, Kátia. E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Editora Ática, 1994.

CARTER, Alexandra (org.). The Routledge dance studies reader. London and New York: 1998.

CYPRIANO, Fabio. Pina Bausch. São Paulo: Cosac Naif, 2005.

DAVIES, Eden. Beyond dance: Laban's legacy of movement analysis. Abingdon and New York: Routledge, 2001.

DELEUZE, Gilles. Difference and repetition. London: Athlone Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. Coldness and Cruelty. In Masochism. New York: Zone Books, 1989.

DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou. São Paulo: Editora UNESP, 1999.

DERRIDA, Jacques. Enlouquecer o subjétil. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial e Editora UNESP, 1998.

ECO, Umberto. The open work. Cambridge, Massachusetts, 1989.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. v.1.

FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação. São Paulo: Haucitec Editora, 2000.

FERRACINI, Renato. Café com queijo: corpos em criação. São Paulo: Hucitec, 2006.

FOSTER, Hal. The return of the real. Cambridge (US) e Londres: The MIT Press, 2002.

_____. Compulsive beauty. Cambridge (US) e Londres: The MIT Press, 2000.

FOSTER, Susan Leigh. Choreographing history. In: Foster, Susan Leigh. Choreographing history. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 3-21.

_____. Choreography and narrative: ballet's staging of story and desire. Bloomington: University of Indiana Press, 1998.

_____. Reading dancing: bodies and subjects in American dance. Berkley, Los Angeles and London: University of California Press, 1986.

_____. (org.). Corporealities: dancing knowledge, culture and power. London and New York: Routledge, 1996.

FOULCAULT, Michel. Vigiar e punir. Petrópolis: Vozes.

FRASER, Mariam e Greco, Mônica (org.) The body: a reader. London and New York: Routledge, 2005.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: Obras completas (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v.14.

_____. Morning and melancholia. In: The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Londres: The Hogarth Press, 1964, p. 237-258. v.XIV.

_____. The Uncanny. In: The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud. Londres: The Hogarth Press, 1964, p. 217-252. v.XVII.

GARNER, Stanton B.. Absent voice: narrative comprehension in the theater. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1989.

_____. Bodied spaces: phenomenology and performance in contemporary drama. Ithaca and London: Cornell University Press.

GILPIN, Heidi. Lifelessness in movement, or how do the dead move? Tracing displacement and disappearance for movement performance. In: Leigh Foster, Susan (org.) Corporealities. New York: Routledge, 1996, p. 106-128.

GOLDBERG, Roselee. A arte da performance: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOFFMAN, Erving. A representação do eu na vida cotidiana. São Paulo: Vozes, 1985.

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2007.

GROYS, Boris. Art power. Cambridge, Massachusetts and London, England: MIT Press, 2008.

HACKNEY, Peggy. Making connections: total body integration through Bartenieff fundamentals. London and New York: Routledge, 2002.

HUXLEY, Michael. Movement concerns the whole man. In: Preston-Dunlop, Valerie and Sayers, Lesley-Anne. The dynamic body in space: Exploring and developing Rudolf Laban's ideas for the 21st century. Alton, UK: Dance Books, 2008.

JOHNSON, Mark. The meaning of the body: aesthetics of human understanding. Chicago and London: Chicago University Press, 1999.

KANT, Marion. Laban's secret religion. In: Burt, Ramsay and Leigh Foster, Susan (org.) Discourses in dance. 2 ed. London: Laban Centre, 2002. v.1.

KANT, Marion; KARINA, Lilian. Hitler's dances: German modern dance and the Third Reich. New York and Oxford: Berghahn Books, 2004.

KAPROW, Allan. Untitled essay and other works (1967). Disponível em: Ubu Classics, www.ubu.com, 2004.

KRAUSS, Rosalind and Bois, Yve-Alain. Formless, a user's guide. Nova York: Zone Books, 1999.

KRAUSS, Rosalind. The optical unconscious. Cambridge (US) and London: The MIT Press, 1998.

KUYPERS, Patricia et Corin, Florence. In: Laban, Rudolf. Space dynamique. Bruxelles: Contredanse, 2003.

LABAN, Rudolf. Domínio do movimento. São Paulo: Summus, 1978.

_____. Choreutics. Norwich: MacDonald & Evans, 1966.

_____. A vision of dynamic space. Londres: Falmer Press, 1984.

_____. Dança educativa moderna. São Paulo: Ícone Editora, 1990.

_____ and LAWRENCE, F. C.. Effort. London: MacDonald and Evans, 1947.

LACAN, Jacques. The mirror stage as formative of the function of the I as revealed in psychoanalytic experience. In: Écrits: a selection. London: Tavistock, 1977; New York: W.W. Norton & Co., 1977, p. 1-7.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. Metaphors we live by. London and Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. In: Lições de dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999, p. 73-90.

_____; CARMATZ, Boris. Entretenir: à propos d'une danse contemporaine. Paris: Centre Nacional de la Danse/Les Presses du Réel, 2002.

LEDER, Drew. The absent body. Chicago e Londres: Methuen & Co., 1977.

LEPECKI, André. Exhausting dance: performance and the politics of movement. New York and London:

Routledge, 2006.

_____. (org.) Of the presence of the body: essays on dance and performance theory. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

_____. Exhausting dance: themes for a politics of movement. In: Heatfield, Adrian and Glendinning, Hugo. Live: art and performance. New York and London: Routledge, 2004, p.120-127.

LEVY, Fran J. Dance movement therapy: a healing art. National Dance Association, American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance, 1992.

MALETIC, Vera. Body, space, expression: the development of Rudolf Laban's movement and dance concepts. Berlim: De Gruyter, 1987.

MARINCEK, Ana. 7x7 - Corpo em resignação. Disponível em: <www.idanca.net>. Acesso em: 9 set. 2010.

MARKAND, Anna. Jooss the teacher: his pedagogical aims and the development of the choreographic principles of harmony. In: Choreography and dance. New York: Routledge, 1993. vol. 3, part 2, p. 45-51.

MAUSS, Marcel. Techniques of the body. In: FRASER, Mariam; GRECO, Mônica (org.) The Body: a Reader. New York: Routledge, 2005, p. 70-88.

MCCAW, Dick. An eye for movement: Warren Lamb's career in movement analysis. Londres: Brechin Books Limited, 2006.

MLODINOW, Leonard. O andar do bêbado: como o acaso determina nossas vidas. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORAES, Anita Martins Rodrigues de. Inconsciente teórico: investigando estratégias interpretativas de Terra Sonâmbula, de Mia Couto. Tese de doutorado. IEL — UNICAMP, 2007.

MOSER, Benjamin. Clarice,. São Paulo: CosacNaify, 2009.

NAVAS, Cássia. Corpos-território em danças-mídia. Anais do V congresso da ABRACE — Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, UFMG, 2008, no prelo.

_____. Dança e mundialização: políticas da cultura no eixo Brasil-França. São Paulo: Hucitec e FAPESP, 1999.

NEWLOVE, Jean. Laban for actors and dancers. Londres: Nick Hern Books, 1993.

_____; DALBY, John. Laban for all. London and New York: Routledge, 2004.

NORTH, Marion. Personality assessment through movement. London: MacDonald and Evans, 1972.

PHELAN, Peggy. Mourning sex: performing public memories. London and New York: Routledge, 1997.

PLOEBST, Helmut. No wind no word: new choreography in the society of the spectacle. Munique: K• Kieser, 2001.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Looking at dances. London: Verve, 1998.

_____. Choreutic units and their manner of materialisation in contemporary choreography. Laban Centre: Ph.D. Dissertation, 1981.

_____. Rudolf Laban: an extraordinary life. London: DanceBooks, 1998.

_____; SANCHEZ-COLBERG, Ana. Dance and the performative: a choreological perspective – Laban and beyond. London: Verve Publishing, 2002.

_____; CARLISLE, Ana. Living architecture lecture demonstration: from the esoteric to the choreographic. In: Preston-Dunlop, Valerie and Sayers, Lesley-Anne. The dynamic body in space: exploring and developing Rudolf Laban's ideas for the 21st century. Alton, UK: DanceBooks, 2008, p. 40-55.

QUILICI, Cassiano Sydow. O “contemporâneo” e as experiências do tempo. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia (org.). Ensaio em cena. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE), São Paulo: Et Cetera Editora, 2010.

ROSA, João Guimarães. Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SERVOS, Norbert. Pina Bausch dance theatre. Munique: K• Kieser, 2008.

SERVOS, Norbert. Pina Bausch; Wuppertal dance theater, or the art of training a goldfish. Cologne: Verlag Koln, 1987.

SERVOS, Norbert. Pina Bausch: Dance and Emancipation. In: Carter, Alexandra (org.) The Routledge dance studies reader. London and New York: Routledge, 1998.

SILVERMAN, Kaja. Male subjectivity at the margins. London and New York: Routledge, 1992.

TOEPFER, Karl. Empire of ecstasy: nudity and movement in German body culture, 1910-1935. Berkeley: University of California Press, 1997. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft167nb0sp/>.

Entrevista de Ariane Mnouchkine para o jornal La Terrasse, janvier 2007.

Entrevista com Ricardo Iazzeta e Key Sawo para matéria na revista Retrato do Brasil — edição de outubro de 2010.

ANEXO 1

Textos das criadoras-intérpretes da peça (*depois de*) *Antes da Queda*,
e do compositor da trilha sonora, Jonas Tatit.

Carolina Callegaro, junho de 2010.

Minha experiência como criadora e intérprete tem constituído em mim o pensamento de que, tratando-se de uma criação em dança, é fundamental debruçar-me verdadeiramente sobre o assunto, ideia ou imagem que me interesse experienciar e comunicar, a fim de burilar os materiais que irão compor a obra e construí-la com integridade.

Esse mergulho compreende experimentar no corpo inúmeras sensações e pensamentos que vão sendo descobertos conforme me deixo afetar por minhas próprias questões e por estímulos que busco para alimentar-me e provocar-me no exercício da criação. Para construir a dramaturgia e dar corpo à obra é necessário, por fim, começar a escolher quais imagens, movimentos, qual discurso terá a obra, e, conseqüentemente, desapegar de algumas descobertas que surgiram da pesquisa deixando-as de lado.

Participar como intérprete e criadora da peça *Antes da Queda* e retomar a pesquisa dando origem ao novo trabalho (*depois de*) *Antes da Queda* foi, além de tudo, uma experiência de amadurecimento enquanto artista.

Para a construção da primeira peça, a Juju propôs que criássemos um novo vocabulário de movimentos e gestos a partir das posturas que a Francesca se colocava em suas fotografias. Foi como aprender a dançar de novo. E justamente por isso, foi um trabalho bastante difícil. Tínhamos que deixar de lado nossos hábitos de movimento, adquiridos ao longo dos anos de treinamento, para conseguir pensar e dançar essa nova língua que estávamos criando.

Quando retomamos a pesquisa, oito meses depois da temporada, o desafio era se desprender das imagens propostas pela Francesca a fim de transformá-las e de criar novas imagens mais autorais, criar nossa própria linguagem para falar sobre questões que são o foco do trabalho da Francesca e que também são do interesse da Companhia Perdida comunicar.

Nessa fase de desenvolvimento da pesquisa, foi possível apropriar-me com profundidade dos materiais e influências corporais presentes na obra da Francesca. Além disso, o treinamento baseado em princípios da dança propostos por Rudolf Laban, e bastante estudados pela Juju, possibilitou que o corpo fosse capaz de perceber e ampliar suas qualidades dinâmicas a fim de ajudar-nos a recriar o repertório acrescentando-lhe complexidade.

Ao dançar o novo trabalho (*depois de*) *Antes da Queda*, sentia-me menos preocupada em executar corretamente as posturas e gestos capturados das fotografias uma vez que eles já haviam sido incorporados ao meu repertório de movimento. Consequentemente sentia-me mais capaz de somar a esse repertório as minhas próprias experiências e sensações sobre ser mulher. Era um prazer perceber o quanto me identificava com o discurso da Francesca e o quanto conseguia colocar da Cacá no discurso que a Companhia Perdida criava para esta peça.

Em cena, vivenciava devires: por um instante era mulher, noutro momento era criança, noutro ainda, uma velha, um felino selvagem ou uma graciosa ave; oras era uma amazona, oras era irmã, oras filha, namorada e amante, mãe, feiticeira; ora me sentia à vontade, ora tinha dúvidas, noutros momentos certezas... mas tantos estados me perspassavam ao longo da peça e sentia-me pulsando e viva, como uma menina que começa a descobrir e experimentar às vezes ser mulher, ou como um animal que se prepara para dar o bote à sua presa.

Ao longo da temporada de (*depois de*) *Antes da Queda*, uma pessoa que assistiu os dois trabalhos nos disse que a peça tinha saído das víceras e subido para o pulmão. Essa descrição convergiu com minha percepção de que escolhas foram feitas ao longo do processo de construção do novo trabalho, que o tornava menos denso e mais fluido que o anterior. A Juju optou por estarmos menos sentadas nas cadeiras e sobre quatro apoios como os felinos que apareciam muito em *Antes da Queda*, e mais por estarmos em pé rompendo espaços dinamicamente. Além disso, acredito que a mudança do elenco também levou a peça a tomar essa direção devido às diferentes personalidades e qualidades dinâmicas que se somaram a Bel e a mim.

Por fim, percebo que esse burilamento só foi possível porque tivemos a oportunidade e o tempo necessários para continuar e aprofundar a pesquisa, para nos questionarmos de novo sobre assuntos já discutidos e investigarmos novas questões ainda não exploradas. Ao mesmo tempo, sinto que cada vez que levamos à cena este trabalho, ele me modifica e eu o modifico, pois estamos ambos em diálogo e em construção constantes, um afetando o outro.

Beatriz Sano, fevereiro de 2010.

Meu olhar

Entrar no universo imagético de Francesca Woodman foi perceber uma infinidade de olhares possíveis sobre sua vida e deparar com as profundezas de ser mulher. Confesso que entrar num projeto que envolvia suas fotos e já seguia um caminho bem demarcado em relação a estas não foi nada fácil. A companhia já havia trabalhado com esse tema há um ano quando eu e Érica fomos convidadas a participar do aprofundamento do espetáculo e do universo de Woodman. No início dos ensaios ocorreram improvisações mais livres a partir das poses das fotos, e apesar da diferença de sintonia dos corpos, os encontros possibilitaram uma movimentação menos presa às poses de Francesca e mais próximas das qualidades de cada uma. Além disso, criamos novas maneiras de manusear os objetos, esses pertenciam cada vez mais ao corpo. Um meio corpo, meio cadeira; meia mulher; uma cabeça; um corpo também cadeira; só pernas; duas cabeças; muitas cadeiras.

A partir dessa aproximação, a análise de movimento foi mais minuciosa. Pensar o corpo com vários eixos, ser multifocado, diminuir o impulso, não ter micropausa, pouco impacto, se o movimento se inicia do dedinho da mão ou da cabeça foram exigências propostas pela Juliana que me proporcionaram um outro modo de pensar o movimento.

O aprofundamento nas imagens levantadas, principalmente nas improvisações e no decorrer do processo nos permitiu certo distanciamento das poses e do universo da Francesca para nos permitir criar o nosso próprio universo e complexidades de movimentos. Assim inventamos as pernas de pinça, o corpo de garça, o corpo dobrável, o corpo arejado, o reflexo de si e de todas, as Amazonas, o centauro, o entrelaçar dos braços, as brincadeiras de irmãs, um estado suspenso, um corpo que se deixa levar, o deslizar no espaço, um infinito profundo, outros e vários olhos, um corpo exaurido e belo, um corpo também cadeira, o recolher para se juntar, um beijo, meia mulher, duas cabeças, meio bicho e meio mulher, a preparação para morte, um eterno suspiro, a iminência da queda.

É nessa permeabilidade de mulheres e imagens que foi possível nos deixar levar. Além.

Flávia Scheye, maio de 2010.

Quando a Juliana me convidou para integrar o elenco da Companhia Perdida no fim do ano passado, eu estava terminando um ano bastante complexo, cheio de descobertas e questionamentos.

Era mais um desafio. Um bom desafio! Aceitei o convite entusiasmada, mas sabendo que seria um trabalho árduo, pois teria um pouco mais de três meses para entrar num processo que já existia há uns dois anos e, ainda por cima, meu papel seria substituir a bailarina Maristela Estrela, que é uma mestra pra mim.

Comecei logo a estudar. Assisti as palestras que a companhia organizou e o trabalho da Francesca Woodman se tornou meu livro de cabeceira. O DVD do ensaio da peça se tornou o filme que assisti muitas e muitas e muitas vezes...

Mesmo assim, como fazer parte, efetivamente, de um universo construído a partir de um processo longo e detalhado do qual não participei? Tive que ser paciente comigo. Assumir que enquanto a companhia desenvolvia um aprofundamento nesse processo, eu vivia um momento de total descoberta desse trabalho.

Observava a dinâmica da companhia e percebi que a experiência e intimidade das outras pessoas com o trabalho poderiam ser mais um material de apoio nessa minha pesquisa. Resolvi apostar no meu olhar e na minha sensibilidade como as principais ferramentas desse processo.

Olhei as fotos da Francesca mais inúmeras vezes. Vi uma menina-mulher, anjo caído, que se mistura nos objetos e estruturas da sua casa, na natureza, no próprio corpo, se emaranha nos próprios cabelos a fim de se conhecer, se mostrando e se perguntando pro mundo.

Assisti a filmagem do ensaio outras milhares de vezes. Vi meninas-mulheres se misturando com cadeiras, se escondendo em pedaços de papéis que se tornavam olhos, tão expressivos que olhavam como se estivessem vivos! Meninas-amigas-irmãs-namoradas se descobrindo meninas-amigas-irmãs-namoradas, poses, mais poses, poses de quadros, pessoas caminhando para um fim. A construção de um final.

Fui observando e conhecendo a Juju, a Bebel, Cacá, Bia e Érica aos poucos. Do mesmo jeito que eu venho me conhecendo. Aos poucos, meu corpo começou a dialogar com os delas. E foi também aos poucos que me reconheci em alguns elementos do trabalho: a descoberta de ser mulher, a intensidade e delicadeza da vida, a presença da morte. A não linearidade, a simultaneidade, a pluralidade.

Recebi um final para construir e um "vestido molde". Dancei, cheia de medo e coragem, num chão vermelho cheio de flores.

Ufa....

Agora eu quero mais!

Acho que se é possível identificar-me com a Francesca, além de admirar seu trabalho, o caminho é por esse impulso. De querer sempre mais de mim. Mais tempo para mergulhar nisso tudo, mais tempo para descobrir a mulher que sou, o bicho que sou, o ser humano que sou. Mais tempo para entender a morte e o que é caminhar pra ela. Perceber que as coisas se misturam o tempo todo e que, talvez, quando nós conseguirmos olhá-las verdadeiramente, nós percebemos que também fazemos parte dessas coisas...

Érica Tessarolo, janeiro de 2010.

Meu primeiro contato com *Antes da Queda* foi através do site, acompanhando as postagens sobre o processo de criação. Quando fui assisti-la no CCSP, em 2008, me sentia familiarizada com ela e por isso não imaginava encontrar muitas surpresas. Engano meu, claro. A peça pronta e ao vivo transcendia os textos, as fotografias e os desenhos do site. Era reconhecível a influência anunciada do surrealismo, especialmente de Magritte, mas também eram perceptíveis as de Caravaggio, Klimt, Schiele, Meredith Monk, a meu ver, artistas representativos de temas como feminino arquetípico, sensualidade, melancolia e ausência, compartilhados, evidentemente, pelas fotografias de Francesca. Fui pega pela barriga! O que quer dizer que a peça não me deu brecha para racionalizações durante seu decorrer, ao mesmo tempo em que me proporcionou inúmeras sensações, como um frio na boca do estômago.

Com o telefonema da Juliana dizendo que estava com um projeto de retomada e aprofundamento de *Antes da Queda*, e que tinha o propósito de estudar questões particulares e recorrentes em suas criações e, para minha surpresa, que gostaria da minha participação nessa etapa, fiquei muito feliz, enxergando uma rica oportunidade de troca e crescimento.

Com o início dos ensaios, muito bem acolhida pela Cia Perdida, e ao lado da Bia na empreitada de “pegar o bonde andando”, fui entendendo qual era a dinâmica de trabalho do grupo, constatando também que se fazia urgente o mergulho no universo fotográfico da Francesca e, sobretudo, no universo coreográfico da Juliana. Vídeos, livros, fotos, reuniões, encontros, conversas e mais conversas foram muito importantes nessa fase. O workshop sobre Laban ministrado pela Juliana no início do projeto e as palestras dos artistas convidados a falarem sobre temas relacionados aos trabalhos da Juliana só vieram a somar nesse sentido.

Coreograficamente era claro que a Juliana buscava uma complexidade maior dos movimentos da peça em relação à primeira montagem. Queria se libertar um pouco das fotografias, estudadas minuciosamente para a transposição de suas formas, embaralhá-las, misturar configurações de braços de uma com as de pernas de outra. Sem ter ainda todas as fotografias de cor, Bia e eu íamos naturalmente fazendo estas misturas nos momentos de improviso que compuseram os primeiros ensaios. Houve momentos em que fechamos sequências de movimentos e compartilhamos umas com as outras, aprendendo os passos e reproduzindo. Aliás, este foi um grande momento de quebra de padrões corporais, foi quando percebi que fazer o que as outras bailarinas tinham criado estimulava meu corpo a se movimentar de uma maneira diferente da habitual. Particularmente senti um ganho nas movimentações de coluna e de centro em detrimento do meu padrão de ação pelas extremidades. Além de passar a compreender um pouco melhor conceitos como assimetria e polirritmia – no que dizem respeito ao corpo e a dança – e mergulhar nas direções da Juliana para deixar “o coração vir para o rosto”, fazer do meu “olho uma perna” que pode se movimentar conscientemente, ou ainda não dançar “muito dança” fugindo de padrões estéticos reconhecíveis e investigando uma expressividade particular.

Vivenciar a peça *Antes da Queda*, entre tantas coisas, tem me desafiado a lidar com emoções e estados corporais internos de forma que se configurem também em recursos de criação e expressividade. É... muito trabalho feito e muito ainda por vir. E que venham! Trabalhos assim são mais que bem vindos.

Isabel Monteiro, 20 de novembro de 2010

Foi em 2007, eu era uma estudante universitária. A Juju entrou na sala de dança, durante a aula da Holly, sentou num cantinho e ficou espiando. Na época, ela era para mim a Juliana Moraes, uma artista de São Paulo. Eu morava em Campinas há quatro anos e aquele era o meu último semestre da graduação. Estava cheia de inseguranças e dúvidas, temerosa com a vida profissional, concluindo um trabalho de graduação, querendo ir para a capital, louca para dançar... Alguns dias depois, chegou um *e-mail* da Juju, marcando uma reunião-almoço. Depois de uma conversa despretensiosa, recebi oficialmente o convite para me juntar ao elenco da Companhia Perdida, para criar *Antes da Queda*.

Confesso, eu quase morri de medo. Achava muita responsabilidade estar perto de pessoas tão experientes e admiradas por mim. Era um elenco de peso e eu me sentia uma menina do interior, de olhos arregalados, tentando aprender tudo.

Da parte técnica, no processo de *Antes da Queda* (2008), as coisas às vezes pareciam impossíveis, foi, como disse a Cacá, era como aprender a dançar de novo: todas as poses, fazer a ligação entre elas, diferenciar braços das pernas, pensar em dinâmicas... Constatei que tinha muito o que trabalhar: as mãos eram fundamentais para a criação dos gestos, e eu quase não tinha consciência delas ou das partes mais delicadas/sutis (e talvez mais expressivas) do meu corpo. Juju me dizia: você tem que abrir o rosto! Eu me pegava treinando os olhares, gravando as poses na rua, tomando consciência de outras camadas corporais. Foi um ano muito rico em aprendizado e de muitas mudanças. Quando finalizamos a temporada, senti que estava pronta para recomeçar tudo.

Por isso, o aprofundamento do trabalho em (*depois de*) *Antes da Queda* foi como um fechamento de ciclo e de sentido. Eu já me sentia mais a vontade com o grupo, tinha ultrapassado as primeiras dificuldades, grande parte do vocabulário gestual (poses apreendidas do corpo da Francesca) desenvolvido já estava “arquivado” no meu corpo. Estava mais preparada para todo o aparato teórico organizado pelo Laban, e transmitido, em 2009 nos workshops ministrados pela Juju, que me auxiliou na nomeação das estruturas dinâmicas do movimento e no meu entendimento das propostas para criação de partituras mais elaboradas.

Além disso, me senti, cada vez mais, identificada com a obra da Francesca, como se suas descobertas sobre o feminino e seus ensaios de como ser, ou como disse Simone de Beauvoir, de se tornar mulher também fossem os meus. E os ensaios são infindáveis.

A sensação é a de que fui me tornando mulher, antes, durante e depois das quedas da vida, da dança, dos “cair em si”... Por isso há nesses processos um espaço especial de construção pessoal, vivenciado e acompanhado pela Estelinha, Cacá e Juju e pelo frescor que deram as novas integrantes do grupo Bia, Flávia e Érica.

Jonas Tatit, outubro de 2009

Vozes

Essa faixa foi composta a partir do material sonoro produzido pelas próprias bailarinas. Fomos a um estúdio de gravação onde microfonamos uma sala por inteiro. Nesse espaço elas fizeram a primeira cena do espetáculo, que ainda continha sons de animais e cantos, da qual pudemos extrair um registro (gravado) do áudio. Fizemos inúmeras experimentações e reuniões para decidirmos quais desses elementos sonoros captados em estúdio seriam interessantes para comporem a trilha. Após essa triagem, montamos, com o material escolhido, a composição final.

Carruagem

“Notas com longas durações”. Esse foi o pedido inicial do grupo para a cena da Carruagem (última cena do espetáculo). Daí a escolha dos instrumentos: violino, viola, violoncelo, flauta e fagote.

O desafio era criar uma solução musical lenta, com poucos movimentos rítmicos, mas que ao mesmo tempo caminhasse sem tédio e que colaborasse para enriquecer a dramaturgia da cena.

Fiz um esqueleto da trilha no meu computador com instrumentos virtuais (MIDI). A partir disso, ora aumentando ora diminuindo o tamanho da composição, chegamos ao resultado que nos pareceu ideal para o espetáculo.

Isso me deu segurança para fazer as partituras e chamar os músicos que executaram e gravaram a versão final da composição (com os instrumentos reais).

Solo dos olhos desenhados

A ideia inicial para essa cena era que eu compusesse uma canção sem letra, na qual a melodia só seria cantada de forma entoada.

Uma canção em sua plenitude, isto é, com letra e melodia enlaçadas, iria se somar aos outros elementos simbólicos do palco (como a “máscara dos olhos desenhados”) e poderia resultar num excesso de conteúdo para o público. Por isso, em princípio, concordamos em retirar a letra e, portanto, os possíveis conteúdos atrelados a ela.

A canção (sem letra) foi então composta e apresentada ao grupo num arranjo com voz, violões e baixo. Todos gostaram. No entanto, em conjunto com a cena, ela ainda gerava um resultado um tanto exagerado do ponto de vista dramático.

A trilha sonora começou a ficar mais interessante quando foram retirados do arranjo voz e baixo. O som, de maneira geral, também foi processado, ganhando uma sonoridade diferente, não identificada a nenhum instrumento convencional.

Com esse formato mais enxuto, chegamos ao equilíbrio desejado entre dança e música.

Centauro

O intuito dessa cena era compor algo percussivo que possuisse certa agressividade.

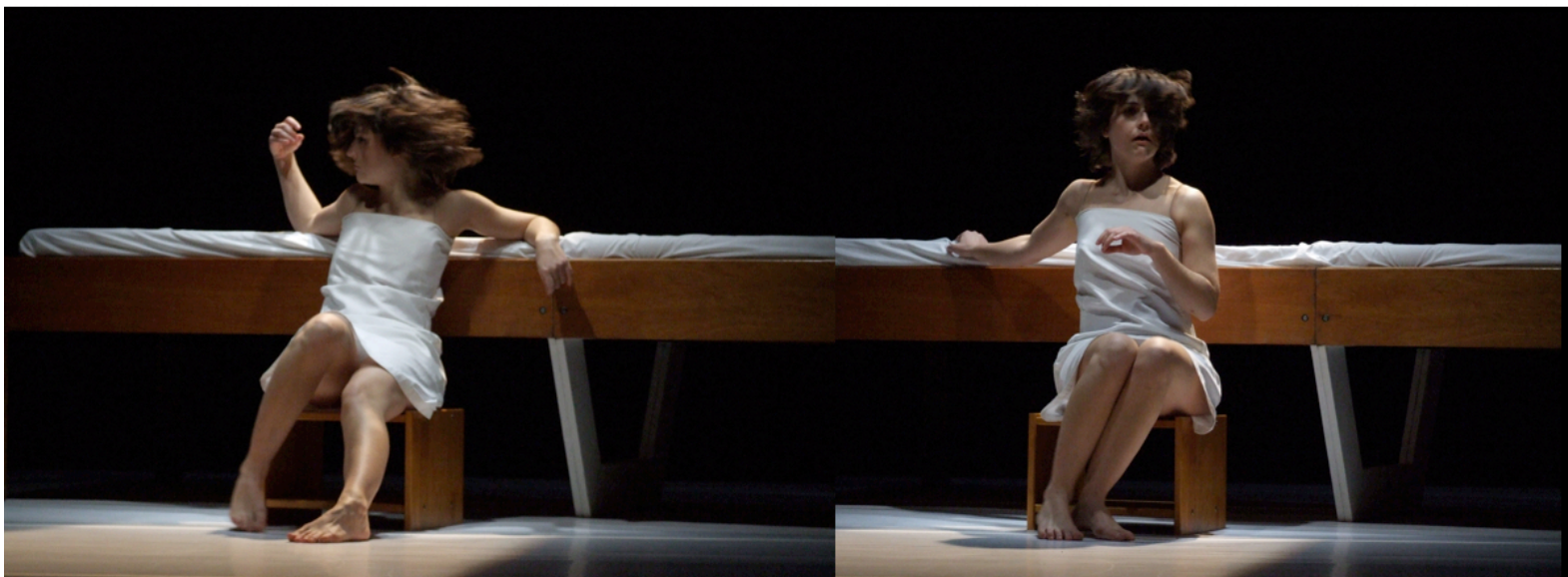
Em alguns dos trabalhos de Francesca Woodman, o cenário é um apartamento onde há poucos móveis. Um espaço que é preenchido às vezes por apenas uma cadeira, outras, por alguns talheres.

Achamos que seria interessante se utilizássemos, como instrumentos percussivos, alguns desses objetos que Francesca escolhia para criar o seu trabalho.

Talheres se tocando, cadeiras se arrastando, portas se abrindo, são alguns exemplos de sonoridades que foram ritmicamente sobrepostas e arranjadas para a confecção dessa composição.

ANEXO 2

Fotografias de espetáculos



Intérprete: Juliana Moraes



Intérprete: Juliana Moraes

3 tempos num quarto sem lembrança
 Panorama SESI de Dança 2008
 fotos de Gil Grossi

Intérprete: Juliana Moraes

Querida Senhorita O.,
Cultura Inglesa Festival, 2007
frames do vídeo usado na peça



Intérprete: Juliana Moraes

Querida Senhorita O.,
Cultura Inglesa Festival, 2007
foto de Tomas Vega



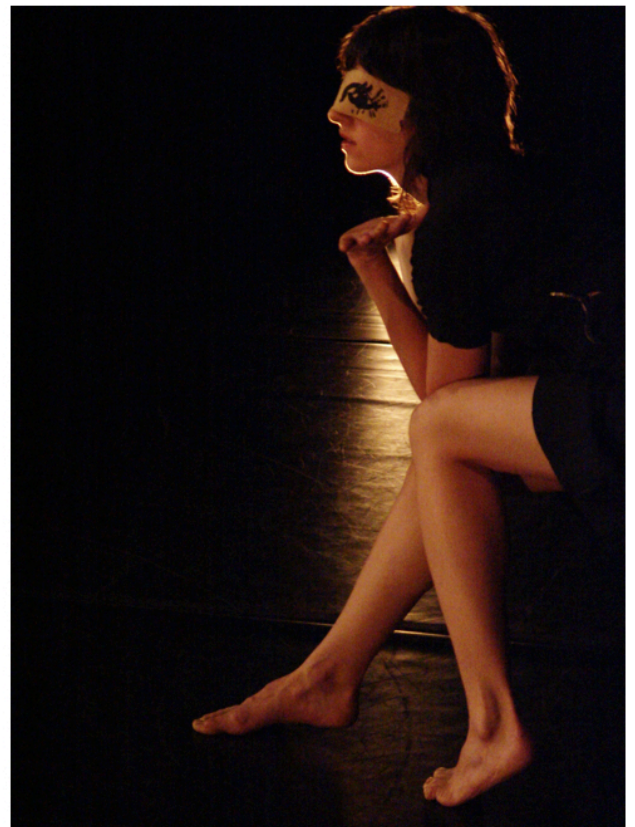
Intérprete: Juliana Moraes

Querida Senhorita O.,
Cultura Inglesa Festival, 2007
foto de Nathalie Colas



Intérprete: Juliana Moraes

Antes da Queda
2008
fotos de Pedro Mattos



Intérpretes: (fig.1) Isabel Monteiro; (fig.2) Isabel Monteiro, Maristela Estrela e Carolina Callegaro; (fig.3) Isabel Monteiro e Carolina Callegaro; (fig.4) Carolina Callegaro.

Antes da Queda (2008)
fotos de Pedro Mattos



Intérpretes: (fig.1) Carolina Callegaro; (fig. 2) Beatriz Sano e Isabel Monteiro; (fig.3) Flávia Scheye; (fig.4) Érica Tessarolo.

(depois de) *Antes da Queda*
CCSP, 2010
fotos de Cris Lyra



Intérpretes: Érica Tessarolo e Carolina Callegaro



Intérprete: Flávia Scheye

(depois de) Antes da Queda
CCSP, 2010
fotos de Cris Lyra



Intérpretes: Érica Tessarolo,
Carolina Callegaro e Flávia Scheye

Exemplo de *assemblage*:
foto de *(depois de) Antes da Queda*
e montagem com
fotografias de Francesca Woodman



Choreographing an Image
(2010)
colaboração entre
Juliana Moraes e
Manuel Vason

ANEXO 3

DVDs de espetáculo

1.

DVD Querida Sra. M., (2000)

concepção, direção, figurino, cenário e projeto de luz: Juliana Moraes

intérprete: Marion Ramírez

Laban Centre - Londres

DVD 3 tempos num quarto sem lembrança (2009)

concepção, direção, interpretação e figurino: Juliana Moraes

trilha sonora: Laércio Resende

projeto de luz: André Boll

cenário: Lucia Shimbo e Maristela Gava

interlocutores: Isabel Marques e Fábio Brasil

operação de luz e som: Bruno Natale

produção: Stella Marini e César Ramos

SESC AV. Paulista - SESCTV

3.

DVD Um corpo do qual se desconfia (2007)

concepção, direção e interpretação: Juliana Moraes e Anderson Gouvêa
projeto de luz: Anderson Gouvêa e Silvine Ticher
figurinos: Gisele Minasse
Rumos Dança - Itaú Cultural

DVD (depois de) Antes da Queda (2010)

concepção e direção: Juliana Moraes

criadoras-intérpretes: Carolina Callegaro, Isabel Monteiro,

Érica Tessarolo, Beatriz Sano e Flávia Scheye

trilha sonora: Jonas Tatit

projeto de luz: André Boll

cenário: Marcia de Moraes, Stella Marini e Juliana Moraes

Espaço Ademar Guerra, Centro Cultural São Paulo

direção e edição do DVD: Mariana Sucupira

6º Edital de Fomento à Dança do Município de São Paulo