



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MARIA STELLA AGOSTINI BASULTO

ADAPTAÇÕES TÉCNICO-POÉTICAS
DE INTÉRPRETES DE DANÇA EM
CRIAÇÕES MÚLTIPLAS –
COREOGRAFANDO EXPERIÊNCIAS

CAMPINAS

2024

MARIA STELLA AGOSTINI BASULTO

ADAPTAÇÕES TÉCNICO-POÉTICAS
DE INTÉRPRETES DE DANÇA EM
CRIAÇÕES MÚLTIPLAS –
COREOGRAFANDO EXPERIÊNCIAS

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADORA: JULIANA MARTINS RODRIGUES
DE MORAES

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA MARIA STELLA AGOSTINI BASULTO E ORIENTADA PELA PROF. DRA. JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES.

CAMPINAS

2024

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

B299a Basulto, Maria Stella Agostini, 1988-
Adaptações técnico-poéticas de intérpretes de dança em criações múltiplas - coreografando experiências / Maria Stella Agostini Basulto. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador(es): Juliana Martins Rodrigues de Moraes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Dança contemporânea. 2. Criação. 3. Dança - Técnica. 4. Bailarino-pesquisador-intérprete. 5. Prática como pesquisa. I. Moraes, Juliana Martins Rodrigues de, 1976-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Technical-poetic adaptations of dancers in multiple creations - choreographing experiences

Palavras-chave em inglês:

Contemporary dance

Creation

Dance - Technique

Dancer-Researcher-Performer

Practice as research

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Juliana Martins Rodrigues de Moraes [Orientador]

Vanessa Freitas de Paiva Macedo

Sílvia Maria Geraldi

Data de defesa: 20-09-2024

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0001-1104-0855>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0402711234660123>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

MARIA STELLA AGOSTINI BASULTO

ORIENTADOR(A): JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES

MEMBROS:

PROF(A). DR(A). JULIANA MARTINS RODRIGUES DE MORAES

PROF(A). DR(A). VANESSA FREITAS DE PAIVA MACEDO

PROF(A). DR(A). SÍLVIA MARIA GERALDI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 20. 09. 2024

Dedico este
trabalho aos meus pais,
às pessoas artistas
que resistem,
às pessoas que
dançam.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Juliana Moraes por me acompanhar e me encorajar nessa jornada, pela autonomia que me foi dada para a realização desta pesquisa, pela preciosa presença e por todo o suporte, sempre atento e cuidadoso. Agradeço por todas as trocas tão generosas e pela artista inspiradora que é.

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional e por entrarem comigo nessa dança e em tantas outras, com tanto amor.

Agradeço ao Thomaz Souza pelo companheirismo, suporte, paciência, incentivo e carinho.

Agradeço às pessoas amigas Gabriel Tolgyesi, Paulo Carpino, Maitê Lacerda, Iolanda Sinatra, Everton Ferreira, Carolina Canteli, Mariana Jorge, Layla Bucarechi, Rebeca Tadiello, João Pedro Ribeiro, Livia Carolina, Mariana Bardan, Gabriela Schmitz e Bia Souza.

Agradeço à tia Vera e ao tio Gutão (*in memoriam*) por todo o amor.

Agradeço à Rosi, por toda a escuta e luz.

Agradeço às pessoas intérpretes que admiro tanto e que fizeram parte desta pesquisa com uma rica e generosa conversa: Daniela Moraes, Rafael Carrion, Vinícius Paquitinho Francês, Manuela Aranguibel, Thainá Souza, Aline Bonamin, José Artur Campos, Danielli Mendes, Ricardo Januário, Allyson Amaral, Fernando Ramos e Ilana Elkis.

Agradeço às pessoas que fizeram parte das criações abordadas neste trabalho pelas intensas trocas. Do Núcleo Entre_Tanto: Wellington Duarte, Aline Brasil, Rafael Costa e Donizeti Mazonas; do Grupo MEIO: Carolina Canteli, Everton Ferreira, Iolanda Sinatra, Nina Giovelli e Paulo Carpino; do Projeto Mov_olA: Alex Soares, Átila Freire, Caroline Zitto, Ícaro Freire, Natacha Takahashi, Paula Sousa, Paula Zonzini, Wilson Aguiar, Victoria Cavalcante, Alexandre Zullu e Armando Aurich.

Agradeço à equipe de *Suscetível* e de futuras criações pelo incentivo, pela amizade e por acreditarem em nosso trabalho: Júlia Iwanaga, Victor Isidro [vicc], Everton Ferreira, Mariana Molinos e Felipe Teixeira.

Agradeço à Elisa Canola, Marcela Páez, Henrique Hokamura (*in memoriam*), Marcus Moreno e Paulo Carpino, colegas de jornada, pelas trocas e aprendizados.

Agradeço aos grupos e artistas que me deram e me dão a oportunidade de viver suas danças, Projeto Mov_olA, Grupo MEIO, Núcleo Entre_Tanto, Laboratório Siameses, Daniel Kairoz, Kátia Rozato e Cia Corpos Nômades.

Agradeço aos espaços que receberam esta pesquisa em processo: à Mostra Mulheres em Cena (realização Cia Fragmento de Dança), à Mostra Intérpretes-criadores/as (realização Núcleo Pedro Costa), ao curso de Artes do Corpo da PUC/SP (assistida pelas Profas. Dras. Ana Teixeira e Neide Neves) e ao Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia (NPEC/Unicamp).

Agradeço aos olhares críticos de Henrique Rochelle, Jane Oliveira e Renan Marcondes sobre a criação artística atrelada a este trabalho.

Agradeço às professoras e professores do Departamento de Artes Corporais por toda a dedicação e empenho na nossa formação.

Agradeço aos olhares da Profa. Dra. Sílvia Geraldi e da Profa. Dra. Vanessa Macedo na banca de qualificação e pelo aceite de participação na Defesa.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.” Número do processo: 88887.911453/2023-00, e Bolsa FAEPEX concedida pela FUNCAMP (Conforme Deliberação Consu-A-024/2003).

RESUMO

Esta pesquisa, de caráter teórico-prática e artística, se trata do compartilhamento de reflexões acerca da profissão de intérpretes de dança na cena independente paulistana e de discussões sobre o seu ofício. São apresentados alguns aspectos sobre as condições de trabalho de artistas da dança e levantadas questões acerca da produção artística em dança nesse contexto. Nesse cenário, muitas pessoas artistas são exigidas de realizarem diversos trabalhos, sendo necessária uma adaptação técnico-poética a cada criação, de acordo com as exigências de cada grupo, proposta ou direção. Empregando a prática como pesquisa, os argumentos deste trabalho foram levantados pela pesquisadora a partir do estudo do movimento dançado, com investigações práticas em sala de ensaio, entrevistas individuais realizadas com doze pessoas intérpretes que atuam no mesmo contexto e informações retiradas de cadernos de criação da autora-artista. Esta dissertação, portanto, dá voz às pessoas bailarinas à medida em que as discussões sobre o trabalho criativo em dança se constroem a partir da perspectiva de intérpretes. Junto à pesquisa, foi criado um trabalho cênico no formato de palestra-performance, intitulado “Suscetível – uma dança-palestra sobre atravessamentos e arranjos”, estrutura que conduz as discussões desta pesquisa. O desenvolvimento da dança-palestra parte do compartilhamento do material de três espetáculos já vivenciados pela autora, para, então, serem elaboradas reflexões através do movimento, principalmente sobre os desafios de transitar entre diferentes criações concomitantes ou em períodos próximos. Seguindo essa linha, discutimos diversos assuntos que emergem da prática, apresentando uma reflexão sobre a experiência de intérpretes no trabalho com o movimento em si e sobre suas relações, organizações e acordos profissionais, além de uma análise da construção dramatúrgica da dança-palestra. Tal aprofundamento visa elaborar questões pertinentes ao trabalho técnico e criativo de intérpretes de dança no recorte explicitado, entrelaçando experiências da autora e do grupo entrevistado com referências como Chrysa Parkinson, Cecilia Roos e Jonathan Burrows.

PALAVRAS-CHAVE: intérprete de dança, criação em dança, palestra-performance, práticas em dança, prática como pesquisa.

ABSTRACT

This theoretical-practical and artistic research shares reflections on the profession of dance performers in São Paulo's independent scene and discusses their craft. It examines aspects of the working conditions of dance artists and raises questions about artistic production in this context. In this scenario, many artists are required to carry out different works, demanding a technical-poetic adaptation for each creation, according to the requirements of each group, proposal, or direction. Using practice as research, this study's arguments were developed from the researcher's study of danced movement, practical investigations in the rehearsal studio, individual interviews with twelve interpreters working in the same context, and information from the author's creative notebooks. This dissertation, therefore, gives voice to dancers and builds discussions about creative work in dance from the performers' perspective. Alongside the research, a scenic work was created in the format of a lecture-performance, entitled "Susceptible – a dance-lecture on crossings and arrangements," which guides the discussions of this research. The development of the dance-lecture starts with sharing material from three dance performances experienced by the author, then elaborates reflections through movement, mainly about the challenges of transitioning between different creations developed simultaneously or in close succession. Following this line, the dance-lecture discusses several issues that emerge from practice, presenting a reflection on the performers' experience working with movement itself and their professional relationships, organizations, and agreements. Moreover, this text presents an analysis of the dramaturgical construction of the dance-lecture. This in-depth analysis aims to address relevant questions about the technical and creative work of dancers within the specified context, intertwining the author's and the interviewed group's experiences with references such as Chrysa Parkinson, Cecilia Roos, and Jonathan Burrows.

KEYWORDS: dance performer, dance creation, lecture-performance, dance practices, practice as research.

Sumário

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 Questões econômicas que coreografam as dinâmicas da profissão.....	23
1.1 Condições e dinâmicas de trabalho	24
1.2 Criatividade em crise.....	28
1.3 Desafios das/es/os trabalhadoras/es da dança.....	30
1.3.1 Impasses, negociações e escolhas – um olhar das/es/os intérpretes.....	32
CAPÍTULO 2 A dança-palestra	42
2.1 A retomada dos materiais e o dia a dia da criação	47
2.1.1 A retomada de <i>Coisa Muda</i> (Encaixes)	47
2.1.2 A retomada de <i>Devolve</i> (Cega).....	50
2.1.3 A retomada de <i>Babilônia</i>	51
2.1.4 Procedimentos de ensaio e criação	52
2.1.5 Escolhas dramatúrgicas.....	57
2.2 Análise das partes que compõem a dança-palestra.....	59
2.2.1 Cega	60
2.2.2 A reflexão em movimento	61
2.2.3 Babilônia	63
2.2.4 Material de Movimento.....	65
2.2.5 Encaixes	67
2.2.6 Vias de acesso aos materiais	69
2.2.7 Trânsito “puro” ou Rigor na troca dos materiais.....	70
2.2.8 Trânsito “com” ou Esboçando outros arranjos	77
2.2.9 A adaptação de intérpretes de dança em criações múltiplas	80
2.2.10 Dança dos Padrões ou A complexidade da fuga pelas frestas.....	85

2.3 Reflexões sobre a dança-palestra.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	104
ANEXOS	113
ANEXO 1 - ROTEIRO DA ENTREVISTA.....	113
ANEXO 2 – ATUAÇÕES COMO INTÉRPRETE DURANTE A REALIZAÇÃO DA PESQUISA	114
ANEXO 3 - PALESTRAS-PERFORMANCES ASSISTIDAS DURANTE A REALIZAÇÃO DA PESQUISA	115

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi desenvolvida e escrita por uma artista da dança, com o intuito de refletir acerca da adaptação técnica e criativa de intérpretes de dança que transitam em múltiplos processos de criação, a partir da perspectiva dessas e desses profissionais. Trago o foco para a inquietação sobre as adaptações de intérpretes em trabalhos diversos e concomitantes ou que acontecem em períodos próximos. As reflexões foram tecidas a partir do movimento dançado, da criação de um trabalho cênico no formato de dança-palestra, da análise de cadernos de criação de processos nos quais atuei como bailarina e de depoimentos de outras pessoas intérpretes, coletados por meio de entrevistas.

Entretanto, antes de iniciar de fato, algumas observações se fazem necessárias.

No intuito de defender a comunicação inclusiva e a linguagem neutra, uma vez que a língua portuguesa é binária e masculinizante, opto por incluir o pronome de gênero neutro ILE e suas concordâncias¹ ao referir-me a pessoas. Tomo como referência o *Guia de Comunicação inclusiva*, lançado pelo Secretariado-Geral do Conselho da União Europeia (2018), a escrita de Grada Kilomba, a comunidade LGBTQIAPN+ (da qual faço parte) e o ainda extraoficial Sistema Ile² de linguagem neutra³. Esta maneira de escrita será utilizada em casos específicos e necessários, de forma a colaborar para o descondicionamento da língua.

De antemão, deixo também sob aviso que, ao longo dessa dissertação, poderei me referir às pessoas profissionais intérpretes de dança, também como bailarinas/es/os, dançarinas/es/os, artistas do movimento, *performers* ou pesquisadoras/es do movimento, uma vez que não me atenho à terminologia em questão na tentativa de defender qualquer uma delas. Considero aqui todas as pessoas profissionais da dança que colocam seus corpos em cena, com enfoque em peças de dança. Também me distancio da utilização do termo “intérpretes-

¹ Utilizo os pronomes ela/ile/ele, os artigos a/e/o, as desinências as/es e alternativas para combater o masculino genérico da língua.

² O Sistema Ile foi sugerido por Andrea Zanella e Pri Bertucci no “Manifesto para uma comunicação radicalmente inclusiva” (2015). Em março de 2023, o Instituto [SSEX BBOX], e o Governo Federal se reúnem para desenvolver ações voltadas para a inclusão linguística e a igualdade de gênero.

³ Existem outras propostas de linguagem neutra em língua portuguesa, como o Sistema Elu, Ilu e El. Opto pela utilização do Sistema Ile por estar mais familiarizada com o uso na minha rotina diária.

criadoras/es” por concordar com a colega Aline Bonamin que, em entrevista para esta pesquisa⁴, coloca que intérpretes necessariamente criam, inclusive quem trabalha em companhias de repertório. “É impossível ele não ser criador [...] é tanta coisa que ele agencia que é impossível ele estar separado, a prática dele da criação”⁵. Na mesma linha, Rafael Carrion afirma:

Eu não acho que o trabalho de criador-intérprete só acontece quando você vai propor uma estrutura que você mesmo, você mesma, idealizou, pensou. [...] Você pode dançar “O Lago dos Cisnes” como criador-intérprete. Então, você vai ter que criar essas relações, elas não estão no teu corpo. E se você não tiver um espaço imaginativo, para se imaginar dentro daquilo, aquilo não acontece, você começa a repetir movimento e aquilo fica vazio, vira uma casca sem conteúdo⁶.

A coreógrafa e pesquisadora Vanessa Macedo compreende “o termo intérprete (agregado ou não ao termo criador) como sendo aquele que dá forma, coloca o seu entendimento à sua maneira, apropriando-se do material que lhe foi entregue” (2016, p. 72). Em entrevista concedida à autora, a artista pesquisadora Helena Bastos afirma que se a pessoa intérprete “se coloca na cena, se propondo a esse frescor, de estar resolvendo, sinceramente, questões que são apontadas naquele momento, fica complicada a palavra ‘intérprete’” (Macedo, 2016, p. 73).

Ao longo do século XX, observamos uma transformação gradual da visão executória do corpo de bailarinas/es/os, sendo necessária uma renovação frequente dos meios criativos e de treinamentos corporais, alterando-os e abrangendo-os a experiências anteriores (Geraldi, 2009). Para isso, o corpo vai se tornando central para experimentações originais, sendo que “as técnicas corporais em ascensão terão como tarefa construir ferramentas eficazes para alcançar a interioridade do bailarino e dotá-lo de uma expressividade capaz de expulsá-la em significações” (Geraldi, 2009, p. 31). Práticas mecaniscistas parecem já não dar conta das demandas criativas da dança moderna e contemporânea, pois, nas últimas décadas, a crescente pluralidade dos processos de criação em dança acarreta às pessoas intérpretes de dança algumas novas funções e exigências. Na contemporaneidade, então, diversos termos têm sido utilizados para denominar estas/es artistas. O coreógrafo Jonathan Burrows

⁴ Nesta pesquisa, foram entrevistadas 12 pessoas intérpretes de dança, as quais serão citadas de forma a enriquecer questões que emergiram na pesquisa.

⁵ Entrevista concedida por Aline Bonamin a Maria Basulto, em 11 de março de 2021, via Zoom.

⁶ Entrevista concedida por Rafael Carrion a Maria Basulto, em 17 de junho de 2021, via Zoom.

também nos provoca em relação ao termo atribuído a tal função: “às vezes os *performers* são chamados de ‘tradutores’ do trabalho de outra pessoa. Essa seria uma descrição acurada da relação entre pessoas dançarinas e coreógrafas? Qual outra descrição poderíamos usar?” (2010, p. 206, tradução nossa). Bonamin acredita que pode haver uma fluidez entre os termos, variando de acordo com a maneira que “você se coloca em relação à palavra, ao conceito”⁷. Acredito que esta reflexão seja extremamente pertinente e, portanto, reforço a utilização de diversos termos ao referir-me a pessoas que dançam profissionalmente.

Após as considerações acima, retomo a apresentação do contexto e do recorte dessa pesquisa.

A pesquisa foca intérpretes de dança que, no seu fazer, acumulam e reelaboram experiências, as quais são significantes tanto para a contribuição criativa para com os grupos nos quais atuam, como para seus próprios amadurecimentos artístico e profissional. Em *Criatividade e Processos de Criação* (2014), Fayga Ostrower coloca que, no fazer criativo, acontecem ordenações perceptivas, as quais se tratam de

um apreender o mundo externo junto ao mundo interno, e ainda envolve[m], concomitantemente, um interpretar aquilo que está sendo apreendido. Tudo se passa ao mesmo tempo. Assim, no que se percebe interpreta-se; no que se apreende, compreende-se. Essa compreensão não precisa necessariamente ocorrer de modo intelectual, mas deixa sempre um lastro dentro da nossa experiência (Ostrower, 2014, p. 57).

Visualizo tais ordenações perceptivas como geradoras de uma coreografia das experiências de artistas, as quais acontecem sempre em relação ao contexto em que a pessoa se insere e aos elementos da proposta criativa da qual participa. Abordo aqui o conceito de coreografia não apenas como uma série de passos ordenados ou movimentos pré-estabelecidos a serem reproduzidos, “mas como estrutura multidimensional que organiza corpos vivos e/ou não-vivos, além de experiências e pensamentos” (Moraes, 2019, p. 363). Considero que tal “coreografia das experiências”, então, se dá internamente e vai tomando forma na relação com o material com o qual se trabalha e que o processo criativo, como um sistema, se

⁷ Entrevista concedida por Aline Bonamin a Maria Basulto, em 11 de março de 2021, via Zoom.

estrutura de acordo com a relação entre diferentes elementos, funcionando como uma coreografia.

Não à toa, esta dissertação se desenvolve a partir da estrutura de uma dança-palestra criada junto à pesquisa, com investigação de fisicalidades específicas de três trabalhos que realizei como bailarina com diferentes grupos na cidade de São Paulo. Nessa obra cênica, compartilho também minhas próprias experiências no decorrer de alguns anos de trabalho como dançarina na capital paulista e diálogo com depoimentos de outras pessoas intérpretes de dança.

Trago o olhar para intérpretes de dança que atuam em grupos, coletivos, núcleos ou companhias independentes⁸ na cidade de São Paulo que, devido à instabilidade dos fluxos de trabalho e suas consequências financeiras, optam por trabalhar em diferentes projetos, com equipes e organizações distintas e, obviamente, com proposições, pesquisas ou interesses artísticos de naturezas variadas. Algumas leis e programas de incentivo à cultura, como a Lei Municipal de Fomento à Dança (que institui o Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo), o ProAC (Programa de Ação Cultural, com algumas modalidades de inscrição), a Lei Federal Aldir Blanc (inicialmente criada como um auxílio emergencial perante o impacto da pandemia da Covid-19 no setor cultural), editais pontuais criados por empresas privadas (como o Cultura Inglesa e o Itaú Cultural), entre outros, possibilitam a produção em dança, ainda que de forma precarizada, frágil e instável, e constituem um tipo de “mercado” altamente disputado por artistas independentes da dança. No Capítulo 1, retomarei discussões acerca desse cenário, mas fato é que a demanda de produções não é suprida pelos recursos existentes⁹, o que impele a maioria das/des/dos artistas a realizarem outras atividades remuneradas, seja dentro do próprio meio artístico, em contextos pedagógicos e do entretenimento, ou mesmo em áreas alheias às artes.

⁸ Designação dada a companhias não-oficiais (mantidas com verba pública ou privada).

⁹ Em 2023, foi realizado um levantamento relativo ao número de projetos inscritos no edital do ProAC e constatou-se que apenas 4,46% dos projetos foram contemplados devido ao baixo recurso. O levantamento pode ser acessado em <https://culturaemercado.com.br/proac-editais-atendera-441-da-demanda-de-inscritos/amp/>. Acesso em 22/01/2024. O edital Funarte Retomada 2023 contemplou apenas 10 projetos de dança da região sudeste (onde está situada a cidade de São Paulo), conforme <https://www.gov.br/funarte/pt-br/editais-1/2023/edital-funarte-retomada-2/023-danca>. Acesso em 22/01/2024.

É sobre as experiências de intérpretes de dança que atuam nesses contextos que me debruço.

Quando me mudei para a capital paulista, em 2014, me chamava muito a atenção a versatilidade de várias/es/os dançarinas/es/os ao circularem entre diferentes pesquisas corporais de grupos profissionais na cidade. Durante meus primeiros anos vivendo em São Paulo, inseri-me justamente nesse cenário, atuando como iluminadora, assistente de produção e, algumas vezes, dançarina autora de meus próprios estudos. Nos últimos anos, no entanto, ao criar vínculos e expandir uma rede de contatos, pude atuar como intérprete em diferentes projetos e parcerias. Por isso, deparo-me com desafios e curiosidades relativas à minha própria adaptação para cumprir com as demandas técnicas e criativas de cada trabalho. Como lidar com informações múltiplas que atravessam meu corpo, tanto na dança como fora dela? Quais são minhas estratégias para experimentar, alimentar-me poeticamente e transformar meu movimento de forma a contribuir com propostas artísticas por vezes tão específicas e divergentes em muitos aspectos? Como outras/es/os artistas do movimento percebem essa situação em seus corpos ao atuar nesse mesmo contexto, transitando em diferentes trabalhos?

Conforme informado anteriormente, para esta pesquisa, realizei entrevistas individuais e semiestruturadas com outras 12 pessoas intérpretes, com o intuito de propiciar um compartilhamento de suas experiências, dando abertura para que depoimentos acerca de outros possíveis assuntos pudessem surgir, ampliando a discussão sobre a profissão de intérpretes. Em *Sobre coreografia em Roteiro*, Juliana Moraes (2016) coloca a importância das falas dessas/es artistas, que, diferentemente de teóricos da dança, são

mais diretos, e deles podemos muitas vezes depreender como elaboram seus processos criativos, a maneira como pensam a dança, seus questionamentos artísticos e pessoais, os contextos nos quais se inserem, as lutas diárias e a particularidade das escolhas que derivam em estilos próprios (Moraes, 2016, p.12).

Seguindo essa ideia, o intuito das entrevistas não foi interrogá-las/les/los sobre processos criativos específicos, mas focar nas diversas estratégias que utilizam ao transitarem entre diferentes criações, observando quais os tipos de informação mais relevantes que elegem para desenvolver suas reflexões. A partir da comparação

entre minhas experiências e as das pessoas entrevistadas, procuro apontar possíveis semelhanças e diferenças nas estratégias para dar conta de processos criativos distintos sendo desenvolvidos simultaneamente.

Determinei, por uma questão de coerência, que as pessoas participantes deveriam possuir um perfil profissional semelhante ao meu. No caso, as pessoas participantes deveriam ser: intérpretes de dança, com idade entre 22 e 40 anos; atuassem ou tivessem atuado na cidade de São Paulo, no período entre 2010 e 2021; tivessem trabalhado com, no mínimo, três coreógrafas/es/os na capital em projetos de média ou longa duração (de 6 a 24 meses) ou projetos pontuais (em eventos específicos); e realizassem seus próprios estudos e/ou criações paralelamente, com ou sem estreia. Ao cumprir tais requisitos, as pessoas participantes foram escolhidas sem delimitação de gênero, cor, raça, etnia, orientação sexual ou classe social.

Curiosamente, notei mais duas características em comum entre as pessoas selecionadas para além do conjunto de requisitos pré-estabelecidos. Primeiramente, várias delas trabalham ou já trabalharam nos mesmos grupos, o que me fez questionar o motivo do interesse da direção desses coletivos pelas/es/os mesmas/es/os *performers*. Em segundo lugar, percebi que, talvez, todas as pessoas intérpretes que selecionei são *movers* (do inglês, movedoras/es), termo que se pode usar para fazer referência a dançarinas/es/os que, independentemente da técnica, têm uma aptidão à expressão através do movimento e um ímpeto à investigação da mobilidade física. Sugiro ainda outras definições possíveis, como pessoa "que cria texturas de movimento", ou "que realiza qualidades de movimento distintas em diferentes partes do corpo, simultaneamente", ou "que transita entre diferentes dinâmicas de movimento em uma improvisação".

Diferentemente de bailarinas/es/os do balé clássico e da dança moderna, que se destacam pelas belas linhas, equilíbrios e pela manutenção de formas e transições dentro dos códigos historicamente contextualizados, os *movers* desenvolvem seus próprios jeitos de se moverem e ganham visibilidade no mercado de trabalho a partir dessas fisicalidades próprias, que são incluídas nas estruturas coreográficas criadas. Tal constatação me fez refletir, sem obter qualquer resposta, se intérpretes *movers* têm mais visibilidade e oportunidade para trabalharem em diversos grupos de dança independente na cidade de São Paulo ou se tal escolha se deu por um interesse meu, inconsciente até certo ponto, ou ainda se retrata uma

característica forte da dança independente da capital paulista. Apesar desse assunto me despertar grande interesse, não me atarei mais nele, pois foge do escopo desta pesquisa. Entretanto, deixo disponível o *link* de uma comunicação performativa sobre o tema que criei em 2021 e que foi apresentada no XI Congresso da ABRACE¹⁰.

Nesta pesquisa, também fiz uso da leitura das fichas técnicas dos projetos aprovados entre as 20^a e 30^a edições, entre 2016 e 2021, do Programa de Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo¹¹, de forma a identificar intérpretes que compunham diferentes projetos. A análise das fichas técnicas dos projetos selecionados por esse edital foi um caminho para a escolha das pessoas a serem entrevistadas, uma vez que o Programa é de grande relevância para as/es artistas da dança e para a cidade e marcadamente concorrido entre os grupos independentes. Apesar da magnitude de sua importância e influência nas produções de dança da capital paulista, ressalto que o Fomento à Dança não será foco de nossa discussão.

Além do conhecimento prévio de diversas/es/os profissionais que já me interessava entrevistar (devido a minha intensa atividade nesse círculo específico de trabalhos com dança), houve outra ocasião que interferiu na escolha das pessoas intérpretes. No mês de janeiro de 2021, ainda nas primeiras fases da pesquisa, produzi um vídeo para o edital "Minha pesquisa em 3 minutos", aberto para estudantes da pós-graduação da Unicamp, que consistia em um compartilhamento de suas pesquisas por vídeo, tendo como foco o público não especializado. Publiquei o material no meu perfil do *Instagram* (@mariabasulto29) e recebi diversos comentários de pessoas interessadas na pesquisa e de diversas/es/os intérpretes que se identificaram com a realidade que o material destacava. A partir dessa interação, pude ampliar a lista de possíveis participantes para a entrevista. Vale sublinhar que também houve comentários de pessoas que não vivenciam com frequência o meio da dança independente, o que considero um fato positivo no quesito alcance de público¹².

As pessoas entrevistadas nesta pesquisa foram (em ordem de realização da entrevista): Daniela Moraes, Rafael Carrion, Vinícius Paquettino Francês, Manuela

¹⁰ Disponível em: https://youtu.be/84_7_bceEqM. Acesso em 21/07/2024.

¹¹ Previsto em lei desde 2005, o edital busca selecionar e apoiar a manutenção e o desenvolvimento de projetos de trabalho continuado em dança contemporânea. Para mais informações, acessar <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/editais/>. Acesso em 21/07/2024.

¹² O vídeo pode ser visitado através do link: <https://youtu.be/DcTNogYvXNk>. Acesso em 21/07/2024.

Aranguibel, Thainá Souza, Aline Bonamin, José Artur Campos, Danielli Mendes, Ricardo Januário, Allyson Amaral, Fernando Ramos e Ilana Elkis.

Para a elaboração da entrevista, utilizei três recursos principais. Primeiramente, identifiquei assuntos que reapareciam nos diários de bordo escritos por mim em 2019, referentes às criações *Situação de Atrito: uma coisa muda* (2019), com o Núcleo EntreTanto, e *Dez anos em oito e meio* (2019), com o Projeto Mov_oIA, uma vez que apresentam relações diretas com a minha própria prática enquanto intérprete em período próximo ao início desta pesquisa¹³. Em segundo lugar, me inspirei em diversas entrevistas realizadas com outras pessoas intérpretes de dança também de outras localidades, e que discorrem com profundidade sobre o caráter criativo e adaptativo da profissão. A entrevista efetuada por Mônica Dantas (2005) com algumas perguntas direcionadas a bailarinas/es/os da Lia Rodrigues Companhia de Danças, por exemplo, inspirou-me a refletir sobre a exigência de uma independência de intérpretes em suas preparações corporais; enquanto o diálogo realizado entre as artistas pesquisadoras Cecilia Roos e Chrysa Parkinson (2013) trouxe a provocação sobre intérpretes terem autoria sobre suas próprias experiências, manipulando hábitos e empregando suas subjetividades de diferentes formas. Por último, utilizei referências bibliográficas, escritas majoritariamente por pessoas pesquisadoras que também atuam como artistas e que discutem questões relativas à profissão de intérpretes de dança, como a estrutura necessária para a realização do ofício e a instabilidade financeira. O roteiro de perguntas da entrevista semiestruturada pode ser encontrado nos anexos desta dissertação. Pontuo que, na maioria dos casos, várias das perguntas foram respondidas em um fluxo único de pensamento ao longo da conversa. Todas as entrevistas foram realizadas pela plataforma *Zoom* devido às condições não favoráveis para encontros presenciais geradas pelo contexto pandêmico, durante o ano de 2021.

No decorrer da leitura, há anotações pessoais retiradas de alguns de meus cadernos de criação, que poderão ser referentes a trabalhos que realizei entre 2019 e 2024. Neles, coletei vários tipos de informações ao longo dos processos de criação,

¹³ A escolha dos cadernos desses processos específicos também se deu por conta de outros fatores em comum aos projetos: a carga horária estabelecida para o trabalho, o suporte financeiro recebido pela 24ª edição do Programa Municipal de Fomento à Dança de São Paulo, o mesmo período de desenvolvimento dos projetos e a proposta de uma nova criação em dança.

alguns com mais frequência e volume, outros com breves anotações esporádicas. Considerando que os cadernos de criação podem conter mapas dos processos com imagens, anotações técnicas e/ou pessoais, procedimentos criativos, referências diversas e informações sobre determinados contextos (Rocha, 2010), revisitar esses materiais pode auxiliar não apenas no resgate do percurso dos processos, mas também contribuir para uma reflexão e amadurecimento da pessoa artista perante seu próprio trabalho. Sobre a transformação individual de artistas, Larcher (2019) coloca que o diário de bordo faz emergir a subjetividade da pessoa autora e que, nesse processo de escrita e leitura, há um certo tipo de distanciamento para que se possa ter um segundo olhar sobre seu próprio fazer artístico. Por perceber que tais anotações podem contribuir para uma compreensão da já mencionada “coreografia das experiências” como intérprete, se faz útil a inclusão de alguns excertos que dialogam com as questões discutidas ao longo do texto.

Esta pesquisa teve início nos primeiros meses pandêmicos, o que impossibilitava a investigação em sala de ensaio, prática esta que objetivava a criação de uma palestra-performance. Logo, realizei diversos estudos em formato audiovisual, pois, naquele momento, experimentos, criações e compartilhamentos artísticos eram viáveis apenas através das telas. Experimentei algumas propostas em vídeo a partir de recortes da pesquisa, como reflexões sobre diários de bordo, intérpretes de dança e o período pandêmico e a transformação estética da dança para as telas. Tais experimentos adquiriram um caráter muito mais ilustrativo e explicativo sobre aspectos não centrais da pesquisa, mas que foram fundamentais para o reconhecimento do objeto da pesquisa¹⁴.

Ao contrário da experimentação que foi produzida na pandemia, com a utilização de efeitos e recursos audiovisuais (como utilização de filtros, cortes, planos fechados, efeitos sonoros e montagem de trilha sonora) na tentativa de aproveitar criativamente os elementos tecnológicos, ao retornar aos trabalhos presenciais, veio à tona a busca por um trabalho corporal mais enfático e rigoroso, talvez, por exaustão das telas ou por confirmação de meu interesse sobre o movimento em si. Crio, então, um trabalho artístico no formato de palestra-performance, o qual prefiro chamar de

¹⁴ Os experimentos podem ser acessados através do link https://www.youtube.com/channel/UC_CvfGrNgQAFpN0LLoymKXA. Acesso em 21/07/2024.

dança-palestra, para a apresentação presencial, e opto pela utilização de recursos analógicos, sobre os quais escreverei mais adiante.

Para essa investigação, fiz proveito das atividades profissionais que realizei como dançarina enquanto elaborava as perguntas desta pesquisa. Carreguei informações e questionamentos à sala de ensaio para experimentá-los em movimento e iniciei a elaboração da dança-palestra. A criação se deu a partir do estudo de materiais de movimento de trabalhos que dancei com três grupos profissionais diferentes (Projeto Mov_olA, Núcleo EntreTanto e Grupo MEIO), conjuntamente com a explicitação verbal dos caminhos investigativos, procedimentos e desafios tra(du)zidos em palavras. O segundo capítulo dessa dissertação será guiado pela estrutura da dança-palestra. Para melhor apreciação deste trabalho, disponibilizo o *link* para acessar um vídeo registro da mesma¹⁵.

É evidente que esta pesquisa se trata de uma pesquisa em artes (Fortin; Gosselin, 2014) e que a metodologia utilizada fundamenta-se na prática como pesquisa. Elucido, entretanto, que faço uso da ideia de uma “bricolagem” metodológica para a construção do pensamento central da pesquisa, utilizando a prática do movimento dançado como reflexão e geradora de perguntas, a realização de entrevistas com outras pessoas intérpretes, a coleta de dados em cadernos de criação elaborados por mim e a articulação de uma bibliografia¹⁶ direcionada e suas relações com as práticas e a criação artística. De maneira mais ampla, nesta pesquisa, houve uma necessidade de revisitação constante dos caminhos percorridos, algo que Trimmingham (2002) reconhece ao discorrer sobre a metodologia hermenêutica-interpretativa. Nesses casos, o progresso da pesquisa não acontece de forma linear, mas em espiral, com pontos de retorno a partir de novos entendimentos adquiridos no percurso.

Esta pesquisa se iniciou na prática a partir do questionamento sobre a adaptação de bailarinas/es/os no trânsito entre diferentes processos criativos e foi junto à pesquisa de movimento que pude identificar novas perguntas e desafios que se desdobraram a partir de conhecimentos encarnados (Geraldi, 2019). Aqui, a teoria está imbricada na prática (Nelson, 2013), sendo a prática primordial para evidenciar e

¹⁵ Link para a dança-palestra: https://youtu.be/aEt7q_z5mQw. Acesso em 21/07/2024.

¹⁶ Propositamente, a maior parte das referências utilizadas são de autoria de pessoas também artistas e não apenas teóricas ou de outras áreas de conhecimento.

direcionar os trajetos e reflexões que afloram. É importante ressaltar que as reflexões apresentadas na dança-palestra e nesta dissertação são advindas do trabalho semanal em sala de ensaio, junto ao estudo do movimento. Quase todos os estudos e ensaios, desde agosto de 2022, foram gravados e serviram como material de análise e aperfeiçoamento do trabalho dramático e corporal.

No Capítulo 1 desta dissertação, apresento o contexto da dança contemporânea independente da cidade de São Paulo e as condições de trabalho desse grupo de artistas. Embora não sejam páginas dedicadas diretamente ao trabalho de intérpretes, as questões levantadas são de grande relevância, uma vez que interferem na organização e dinâmicas de trabalho dessas/es artistas. São apresentados alguns desafios constantes de trabalhadoras/es da dança e apontamentos sobre os impasses da criação promovidos nesse contexto a partir de fatores aparentemente secundários, mas que interferem enfaticamente nos processos artísticos em âmbito técnico, criativo e relacional.

Conforme já explicitado anteriormente, o Capítulo 2 desta dissertação é dedicado ao aprofundamento de questões emergidas na dança-palestra criada e tem sua estrutura guiada pelo roteiro da mesma. Nesse capítulo, faço uma apresentação dos materiais de movimento que utilizo nas primeiras investigações, discorro acerca dos procedimentos para retomá-los no meu corpo, explico sobre escolhas dramáticas e, então, passo a desenvolver assuntos que surgem cena a cena ao longo da dança-palestra. Muitos deles não são mencionados no trabalho cênico, mas são cruciais para as reflexões desta pesquisa. Assim, opto por desenvolvê-los e finalizo colocando uma breve análise da dramaturgia da dança-palestra e de impressões recebidas pelo público em diferentes estágios do processo de criação.

Nas considerações finais, faço uma breve retomada sobre os pontos de início desta pesquisa, levanto alguns assuntos que urgem serem aprofundados em futuras pesquisas, apresento algumas novas questões e curiosidades que despontaram a partir deste trabalho, faço uma reflexão acerca da minha atividade profissional como intérprete de dança e sobre possíveis contribuições à prática como pesquisa e a outras/es/os artistas-pesquisadoras/es. Com este processo, talvez tenha aberto um campo de diálogo com outras pessoas artistas do movimento.

CAPÍTULO 1 Questões econômicas que coreografam as dinâmicas da profissão

Apresento, inicialmente, o contexto no qual esta pesquisa se insere e a partir de quais condições foi idealizada, pois parto do pressuposto de que mesmo fatores aparentemente secundários, ou “extra-artísticos”, interferem consideravelmente na materialidade corporal das obras de dança e na construção cênica como um todo. Assim, torna-se fundamental analisar os contextos nos quais o trabalho de artistas da dança acontece, e, por esse motivo, discorro acerca do panorama do mercado de dança contemporânea independente paulistana, recorte definido para esta pesquisa.

Conforme já mencionado na introdução deste trabalho, considero o processo criativo como um sistema, sendo possível pensá-lo como uma coreografia que se estrutura de acordo com a relação entre diferentes elementos, uma vez que abordo o conceito de coreografia em sentido ampliado (Moraes, 2019). Rosnay (2001)¹⁷ também dialoga com o pensamento de sistema que interessa a esta pesquisa, apresentando “duas abordagens essenciais e complementares para a prática de Redes¹⁸: a analítica e a sistêmica. (...) [A primeira] está direcionada aos elementos, enquanto a sistêmica refere-se às interações entre eles” (Rosnay, 2001, *apud* Gatti, 2011, p. 3). A analítica observa os detalhes e altera uma variável por vez, enquanto a sistêmica se atenta a uma percepção global e aos efeitos ocasionados pela interação das variáveis.

Aproximando tais abordagens à pesquisa que proponho, torna-se possível pensar na interdependência entre fatores que interferem em processos criativos e na experiência de intérpretes de dança como, por exemplo, o treinamento, as condições de trabalho, as exigências e desejos de diferentes coreógrafas/es/os, os procedimentos de criação utilizados nas especificidades dos processos, as subjetividades e a bagagem artística e formativa de cada pessoa que colabora para uma criação, entre outros. Ou seja, é relevante olhar para todos os aspectos

¹⁷ Artigo “Conceitos e Operadores Transversais” (Rosnay), no livro *Religação de Saberes*, no qual Edgar Morin (2001) reúne diversos autores que abordam problemas acerca do processo educacional.

¹⁸ Aqui, faz-se referência à religação de saberes proposta por Edgar Morin, o qual sugere ampliar o campo das disciplinas em um entendimento de mundo mais complexo e interligado.

(possíveis) de um contexto de forma a ampliar a compreensão do trabalho de intérpretes de dança.

Cada processo criativo se dá de maneira muito particular, sendo inviável tentar descrever uma receita aplicável de forma generalista. No Capítulo 2, apresento a análise do processo de criação da dança-palestra que elaborei ao longo desta pesquisa (e que se tornou a própria pesquisa), apresentando diversas questões acerca da adaptação de intérpretes de dança em diferentes trabalhos. No entanto, no trabalho cênico, não foi possível discutir algumas especificidades do contexto no qual a pesquisa se insere e que são de extrema relevância para toda a reflexão construída. Por esse motivo, este capítulo será dedicado a alguns fatores não propriamente relacionados a estratégias técnico-criativas em dança, mas relevantes aos processos criativos.

1.1 Condições e dinâmicas de trabalho

O contexto sobre o qual me debruço para esta pesquisa é a produção de dança da cena independente da cidade de São Paulo. Tal “independência” está associada tanto a uma questão estética, que não obedece às leis de produtos artísticos para consumo de massa, quanto à inexistência de financiamento estável e continuado, seja por instituições públicas ou pelo patrocínio de empresas privadas. Esse termo, entretanto, é carregado de contradições. Em um evento *online* promovido pelo Portal Mud e pelo movimento *A Dança se Move*, no dia 16 de novembro de 2021, o *Conversas sobre o agora*¹⁹, a bailarina, coreógrafa e professora Zélia Monteiro, mediadora do encontro, descreveu o grupo do qual é diretora como uma “companhia instável”. O *Núcleo de Improvisação*, grupo em questão, é um núcleo da cena da dança paulistana que realiza suas criações, principalmente, a partir da aprovação de projetos em editais. Muitos grupos da cidade de São Paulo vivem essa realidade e, por fazer parte de alguns desses grupos, concordo com o termo trazido por Zélia, pois a instabilidade para produção artística e sustento das/es/os artistas envolvidas/es/os, de fato, é grande. Ou seja, esses grupos são, na realidade, muito dependentes de políticas públicas e programas do governo para a cultura, sendo poucos os casos em

¹⁹ O evento pode ser assistido no link https://www.youtube.com/watch?v=2q64eJ42REk&t=641s&ab_channel=PortalMUD.

que artistas se mantêm apenas com produções artísticas de maneira continuada. Por conta dessa precariedade, as alternativas para a continuidade do trabalho artístico muitas vezes se limitam a uma produção sem remuneração, com investimento do próprio grupo e posterior tentativa de venda, enquanto as/es/os artistas envolvidas/es/os procuram em outras atividades, dentro ou fora da dança, uma manutenção financeira. Infelizmente, essa realidade não é nova. Silvia Geraldi nos conta que o *Grupo Andança*, criado no final de 1977, por exemplo, funcionava a partir da colaboração de todas as integrantes que atuavam em muitas atividades organizacionais e burocráticas, para além das artísticas.

Do ponto de vista financeiro, a manutenção dos trabalhos se dava por meio de uma caixinha de contribuição suprida mensalmente pelas próprias bailarinas; porém, a sobrevivência individual provinha das aulas que cada uma delas tinha que dar a fim de poder manter o grupo e a si mesmas na profissão (Geraldi, 2009, p. 125).

Apesar de conquistas que vêm sendo realizadas pela classe artística da dança, mais de quarenta e cinco anos depois, a situação precária das/es/os artistas permanece.

Esse cenário, que acarreta na instabilidade financeira de artistas, é um fator que interfere diretamente no fazer de intérpretes de dança. Ao mesmo tempo em que essas/es profissionais necessitam estar em treinamento constante e em formação contínua, nem sempre possuem a segurança de uma remuneração. Nesta situação, as/es/os artistas passam a exercer várias atividades dentro ou mesmo fora da sua área para seu próprio sustento, o que implica em uma "forte individualização do seu sistema pessoal de atividade" (Cerqueira, 2015, *apud* Trindade; Mangan, 2019, p. 34). Agravam a situação os frequentes contratos mal definidos entre diretoras/es ou coreógrafas/es/os e intérpretes, que muitas vezes geram atritos nas relações profissionais.

Conheço diversas situações constrangedoras pelas quais colegas passaram, as quais muitas delas, infelizmente, também reconheço na minha própria trajetória. Trago algumas delas de modo a ilustrar atritos mais comuns, sendo que muitos deles podem ser aparentemente desimportantes ou até ingênuos e ocorrem geralmente devido a uma relação hierárquica entre direção e elenco. Há, por exemplo, a situação na qual intérpretes são ameaçadas/es/os de serem desligadas/es/os do grupo caso participem de alguma audição para trabalho em outro grupo, ou ainda, há

casos em que é exigida uma satisfação sobre suas atividades além do horário de trabalho ali estipulado. Também é comum que intérpretes fiquem receosas/es/os ao se posicionarem em uma situação de trabalho que reconhecem como desrespeitosa ou injusta, devido à insegurança de não conseguirem trabalhos futuros. Quanto aos horários de trabalho, exigir um comprometimento com a pontualidade me parece fundamental, porém, é necessário que se aplique a todas as pessoas envolvidas, inclusive à direção, e que seja respeitado, também, o horário de finalização dos encontros – exceto em casos acordados previamente.

Essas situações acontecem devido à precarização da profissão com as quais diversas pessoas intérpretes e também diretoras/es sofrem. Afinal, os grupos também estão sujeitos a uma falta de comprometimento por parte de suas e seus intérpretes, que podem se retirar do trabalho a qualquer momento, sem aviso prévio, ou mesmo faltarem por razões questionáveis aos ensaios. Noto que ainda há um desafio das/es/os profissionais da dança em compreender que dançarinas/es/os e diretoras/es fazem parte de um mesmo contexto de trabalho precário, e que se torna necessário deixarmos de lado comportamentos ultrapassados nessas relações. Torna-se necessário reforçar a importância de que sejam feitos contratos escritos, e não apenas verbais, entre as partes, estabelecendo tanto os direitos quanto as obrigações de todas as pessoas profissionais envolvidas no trabalho, algo que, infelizmente, pouco vivenciei trabalhando na dança independente.

Sobre esse tema, José Artur, em entrevista, coloca a importância da compreensão de uma relação de parceria entre intérpretes e diretoras/es ao compartilhar sobre sua experiência na cidade de São Paulo em relação às que teve na Europa:

tamo junto, você e eu, diretor e intérprete, porque eu acho que existe uma hierarquia, assim, que na Europa é muito forte, e que eu tinha isso muito forte em mim, de tipo: Nossa, o grande diretor, Hofesh Shechter, Ohad Naharin, David Zambrano, umas pessoas que você fala, meu Deus, inacessíveis! Ele vai chegar aqui e vai falar, 5, 6, 7, 8, vamos embora. E aí, aqui no Brasil, eu consegui me conectar, talvez, com pessoas que estavam mais próximas a quem eu era, num lugar de tipo, você faz esse trampo de direção, eu faço esse trampo de intérprete, tamo junto, mano, sabe, preciso muito de você, tanto quanto você de mim²⁰.

²⁰ Entrevista concedida por José Artur Campos a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

Não me proponho a comparar o sistema de trabalho em dança entre países europeus e o paulistano, mas a reforçar a noção de que os profissionais da dança fazem parte de uma mesma estrutura, na qual deveria haver uma colaboração e respeito mútuos entre as/es/os artistas, independentemente das funções que exercem. A fragilidade dos acordos e a precarização do meio propiciam e acentuam tais desentendimentos.

Trindade e Mangan (2019) apresentam um artigo interessante acerca da necessidade de bailarinas/es/os de dança contemporânea tornarem-se Microempreendedoras/es Individuais (MEI) para realizarem alguns vínculos para o trabalho remunerado, como, por exemplo, a necessidade de possuir um CNPJ para concorrer a editais ou mesmo para se inscreverem em audições para companhias oficiais. A condição da MEI é cada vez mais comum no mercado profissional em dança da cidade de São Paulo, pois possibilita emissão de notas fiscais com cobrança da menor taxa possível e o recebimento de cachês sem descontos, seja via projetos aprovados em editais, em *jobs* de publicidade ou em outros trabalhos como *freelancer*.

As autoras discorrem sobre a flexibilização do trabalho de artistas e as incertezas advindas das atividades dessa/e profissional autônoma/e/o, como os vínculos temporários com grupos e toda a instabilidade no mercado de trabalho. Isso leva a/e/o intérprete a "recorrer à utilização máxima do corpo na sobrevivência do meio" (Trindade; Mangan, 2019, p. 37) ao se desdobrar para realizar um número grande de espetáculos nos grupos dos quais participa para alcançar recursos através de bilheteria ou, ainda, no caso das contrapartidas de editais, há grupos que propõem uma quantidade de atividades exorbitante com o intuito de serem contemplados, ainda que com uma remuneração baixa, desproporcional à quantidade de trabalho.

As autoras discorrem também sobre a transformação ocorrida após os anos 2000 no âmbito empresarial, quando a tecnologia alterou a lógica que vinha acontecendo após a Revolução Industrial: o padrão de carreira passa a ser, então, multidirecional (dinâmico e fluido), em contraste com as carreiras lineares (estáticas e rígidas) anteriores, e argumentam, que, no campo da dança, esta configuração não foi uma novidade, uma vez que a/e/o "profissional da dança sempre teve em suas mãos a condução de sua carreira. Entretanto, esta mudança no mercado também influencia este profissional, refletindo na evolução da carreira e construção de identidade profissional" (Trindade; Mangan, 2019, p. 40). Neste cenário, intérpretes

de dança se deparam com vários desafios: além de organizarem suas finanças e gerirem uma microempresa (pagando os devidos impostos e mantendo sua documentação em ordem), precisam se adaptar a diversas atividades de trabalho para sua subsistência, ao passo que a atividade como intérprete de dança em si pode ser prejudicada diante de tais demandas e condições. Chegamos novamente ao paradoxo da/e/o artista independente que, ao buscar a liberdade para a criação e a autonomia profissional, precisa encontrar meios de se manter preparada/e/o corporalmente, desenvolver trabalhos que se encaixem minimamente no perfil do mercado e/ou editais e encarar a demanda de administrar suas finanças instáveis.

1.2 Criatividade em crise

Gielen (2015) apresenta um cenário similar às observações de Trindade e Mangan (2019) relativas ao trabalho multidirecional, fluido e dinâmico contemporâneo, e que transforma o conceito de criatividade, sobre o qual vale discorrer. O autor reconhece a intervenção do neoliberalismo e da globalização tecnológica em instituições como museus e academias de arte e a mudança do conceito de criatividade, junto à criação de um mundo “plano e úmido”. Nessa ideia de mundo, torna-se cada vez menos possível o aprofundamento ou crescimento (verticalização) em trabalhos que envolvem atividades criativas, dentre elas, as de artistas, pois não existem condições de estabilização que deem suporte, potencializem e possibilitem tal verticalização. Uma vez que não existe terra firme para que empreendedores e trabalhadores criativos criem raízes, toda essa fluidez acarreta uma tentativa de sobrevivência em múltiplas funções profissionais.

Nessa configuração de relações, fluida e em rede, a competição é acirrada e o potencial criativo também passa a ser medido quantitativamente (vendas, público etc.), pois, com a necessidade de uma adaptabilidade para sobreviver a esse mundo, gera-se a preocupação e indispensável compreensão da “opinião média” acerca das coisas (ou “uma média de cálculo cujo padrão de consumo é garantido”) (Gielen, 2015, p. 81-82), o que nos leva a viver na era da mediocridade. O autor coloca que, atualmente, é mais necessário que os trabalhadores criativos sejam muito mais participantes das redes sociais e profissionais do que mergulhem em processos artísticos, pois, neste contexto, a exibição vale mais que a criação em si. Assim, “a criatividade é transmutada em lu-criatividade” (*Ibidem*, p. 42). Sobre essa

transformação de sentido, o autor traz um ponto cruel para as/es/os fazedores e amantes das artes, porém preciso:

[...] no mundo plano e úmido, a criatividade é frequentemente equacionada com a 'proatividade na solução de problemas', o que é algo completamente diferente de causar problemas, ou ainda, de problematizar questões, uma tarefa que até recentemente era reservada ao artista (Gielen, 2015, p. 41).

Tal constatação é bastante dura, porém, incontestável, e me remete imediatamente ao conceito de Economia Criativa, terminologia que compõe, inclusive, o título do órgão do estado de São Paulo responsável pelos assuntos relacionados à cultura: *Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas do Estado de São Paulo*. Trata-se de

um termo criado para nomear modelos de negócio ou gestão que se originam em atividades, produtos ou serviços desenvolvidos a partir do conhecimento, criatividade ou capital intelectual de indivíduos com vistas à geração de trabalho e renda. Diferentemente da economia tradicional, de manufatura, agricultura e comércio, a economia criativa, essencialmente, foca no potencial individual ou coletivo para produzir bens e serviços criativos. De acordo com as Nações Unidas, as atividades do setor estão baseadas no conhecimento e produzem bens tangíveis e intangíveis, intelectuais e artísticos, com conteúdo criativo e valor econômico (SEBRAE, 2014, n. p.).

Não focaremos nos pormenores da Economia Criativa. Entretanto, embora traga foco às atividades intelectuais e artísticas no mercado de trabalho, tal noção parece se aproximar mais à ideia de criatividade do “mundo plano e úmido” proposto por Gielen, através de “modelos de negócio” e “solução de problemas”, e menos à “problematização de questões” através de criações artísticas.

Ressalvo, brevemente, que defendo a arte como uma profissão que deve ser remunerada, como qualquer outra, pois não é possível fazer arte “por amor”. O desafio está em não a deixar sucumbir a uma produção demasiadamente palatável e/ou que pouco questiona paradigmas. Aqui, faz-se importante também diferenciar a arte do entretenimento, embora sejam colocados, muitas vezes, erroneamente, em um mesmo lugar. “O entretenimento distrai nossa atenção. A arte dá foco a ela” (Simonet, 2014, p. 30-31, tradução nossa), sendo inaceitável uma generalização das produções. Talvez seja possível dizer que o entretenimento esteja mais empenhado em agradar o grande público do que em observar ou provocar questões em suas produções, diferentemente do que se espera das artes.

Gil Vicente Tavares (2024), em seu recente texto *Arte e Cultura: a ruptura necessária*, publicado no jornal baiano Correio, propõe que

o MinC e as secretarias de cultura criem uma pasta, uma subsecretaria, uma diretoria, que seja, para as Artes. Simplesmente Artes. Com seus saberes e comportamentos distintos. Com suas particularidades, distinções e deslocamentos (Tavares, 2024, n. p.).

Aqui, ele sugere a diferenciação também entre Arte e Cultura, pois “a Arte questiona conhecimentos, subverte costumes, critica crenças, tensiona padrões de comportamento” (*Ibidem*, n. p.), se diferenciando dos conceitos mais comuns de cultura, a qual é determinada, de forma geral, por um conjunto de características que identifica um grupo social, reunindo uma série de conhecimentos, práticas, pensamentos e hábitos. Torna-se nítida, então, a distinção entre os termos e a necessidade de programas e políticas públicas focados em Artes, exclusivamente.

1.3 Desafios das/es/os trabalhadoras/es da dança

Quanto aos fatores que afetam individualmente trabalhadoras/es das áreas criativas, também discutidos por Gielen (2015), é possível reconhecê-los na rotina da dança independente de São Paulo, com poucas exceções. Dentre tais fatores, estão: a necessidade de trabalhadoras/es criativas/os transitarem continuamente entre diversos projetos; sua “auto precarização” (ao se submeterem a trabalhos mal pagos e condições ruins de execução em busca de uma suposta autorrealização e independência); sua dependência das redes profissionais; a extrema dedicação de horas de trabalho e energia ao projeto do momento (que acaba sendo uma exploração mental e física); a falta de rotina; e a grande propensão à solidão no trabalho. A falta de valorização dessas/es trabalhadoras/es também é explícita e, mesmo que existam algumas premiações²¹ em artes (sendo algumas exclusivamente em dança, com diversas categorias), o reconhecimento às pessoas artistas criadoras é muitas vezes passageiro e, embora abrilhantem seus currículos, não garante melhores oportunidades de trabalho e condições de produção para suas futuras obras, o que noto ser um grande desejo da maioria das/es/os artistas com quem convivo (além de melhores remunerações, obviamente). Ademais, muito se discute quanto aos critérios

²¹ Alguns exemplos são o Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Artes), o Prêmio Governador do Estado (único com premiação em dinheiro) e o Prêmio Denilto Gomes de Dança.

utilizados pelas comissões julgadoras desses prêmios e à impossibilidade da apreciação de grande parte da produção em dança realizada (tanto em âmbito municipal quanto estadual) para uma ampla avaliação.

Trabalhos desenvolvidos por projetos acarretam especificidades quanto ao compromisso de trabalho, dentre elas, os acordos temporários, a sensibilidade a modas ou tendências e o risco da superficialidade criativa (Gielen, 2015), conforme já mencionado. A dança independente paulistana não foge de tal conjuntura, com artistas que se esforçam por uma sobrevivência a partir de múltiplas frentes de trabalho, transitando entre diferentes funções, competindo entre si e procurando aprovações em editais que, por sua vez, tendem a moldar os perfis dos projetos, além de demandarem inúmeras contrapartidas. Estas, muitas vezes, procuram abarcar funções extra artísticas, muitas vezes empenhando-se em suprir responsabilidades que deveriam ser exigidas dos equipamentos culturais (teatros e casas de cultura), das áreas educativas/escolares e do Estado, como é o caso da garantia da acessibilidade. Entretanto, de forma a obterem melhores pontuações em seus projetos, muitas/es/os artistas proponentes procuram apresentar, por exemplo, medidas inclusivas e um número exorbitante de ações formativas, questões de extrema importância, mas que não cabem nos restritos orçamentos oferecidos pelos editais, podendo tal desequilíbrio prejudicar as ações artísticas em si.

Nesse cenário precário, noto o risco de que artistas permaneçam na linha média de potência criativa, como sugere Gielen (2015), tanto pelos escassos recursos quanto pela tendência a perseguirem modelos de produções que tragam visibilidade e um aparente sucesso, muitas vezes, momentâneo. Entretanto, por conhecer diversos grupos da cidade de São Paulo e por ter feito parte da comissão julgadora de umas das edições do Programa Municipal de Fomento à Dança, afirmo que alguns grupos resistem e sustentam suas pesquisas artísticas com coerência a partir de suas perspectivas de mundo, o que julgo como muito positivo. Por outro lado, ainda assim, em algum nível, talvez não seja possível escapar totalmente a uma lógica que começa a ser instaurada a partir dos editais e dos projetos por eles aprovados, que passam a servir de referência para as/es/os artistas que irão se inscrever nas edições subsequentes. Observo, por exemplo, que, recentemente, têm sido aprovados vários projetos que propõem a troca de pesquisa e interação com outros núcleos ou várias atividades curtas envolvendo um grande número de pessoas. Ambas as propostas

têm seu valor e podem fazer muito sentido dentro de determinadas pesquisas, mas fato é que se tratam de proposições recentes, as quais não eram vistas alguns anos atrás e que têm aparecido com certa frequência. Utilizo tais ideias apenas como exemplo, mas há outras tendências que podem aproximar também estética, poética e tematicamente as produções em dança da cidade.

1.3.1 Impasses, negociações e escolhas – um olhar das/es/os intérpretes

Toda essa contextualização se faz necessária para retornarmos o olhar a intérpretes de dança que transitam em várias criações artísticas e refletirmos se a adaptação técnica e criativa sobre a qual discutimos é, de fato, tão versátil. Afinal, se as condições de trabalho são precárias e propiciam pouca oportunidade de enraizamento em apenas um processo criativo, com pouco tempo para a apropriação de vocabulários específicos de dança e de uma assimilação dos materiais para uma potencialização dos mesmos, talvez, possamos dizer que bailarinas/es/os que transitam em diferentes trabalhos, muitas vezes, repetem o que já sabem fazer, com algumas diferentes nuances, as quais podem ou não ser mais rigorosamente definidas pela direção. Ricardo Januário percebe um desafio maior quando as propostas de diferentes diretoras/es se parecem e também se vê diante de um quebra-cabeça quando o recorte do que está sendo pedido é pouco dirigido ou delimitado.

Quando as propostas são muito diferentes, eu fico feliz, porque é mais fácil. [...] O duro é quando fala 'dança aí'. Aí, você 'dança aí' num projeto, aí, você chega num outro, é 'dança aí' também. Aí, você fala, 'mas eu já estou 'dançando aí' lá, e agora?' (risos).²²

Januário continua:

quando são propostas diferentes, eu prefiro. E daí, como o meu corpo resolve com isso, ele apreende, ele vai sofrendo um pouquinho, tentando entender essas qualidades cênicas, de coreografia, de gestualidade, até ele conseguir entender, ali ele, uff, [...], aqui, está bom, alcancei o objetivo aqui do coletivo.²³

Obviamente, existem transformações corporais que acontecem e intenções que podem ser trabalhadas, mas é notório que características e assinaturas corporais

²² Entrevista concedida por Ricardo Januário a Maria Basulto, em 6 de julho de 2021, via Zoom.

²³ Entrevista concedida por Ricardo Januário a Maria Basulto, em 6 de julho de 2021, via Zoom.

dessas/es profissionais aparecem em trabalhos diversos, o que desperta o questionamento acerca do nível real de sua versatilidade, bem como a hipótese de que tais assinaturas são o que trazem semelhanças aos trabalhos. Também podemos questionar se, conscientemente ou não, coreógrafas/es/os escolhem dançarinas/es/os justamente por conta de suas qualidades já consolidadas ou perfis autênticos estabelecidos. Contudo, essa importante questão não está ao alcance da pesquisa que proponho.

No Capítulo 2, traço percepções sobre dançar três obras de coreógrafos distintos, dois deles no mesmo período e o outro, em período próximo. São observações particulares (levantadas a partir do movimento dançado) sobre um problema que abarca muitas pessoas intérpretes na cidade de São Paulo que trabalham em várias produções ao mesmo tempo. Logo, poderemos retomar a questão da versatilidade mais adiante. Neste momento, retomemos a discussão quanto aos impasses das dinâmicas de trabalho no ambiente da dança contemporânea independente paulistana.

Em sua tese de doutorado, no capítulo que discorre sobre o Programa de Fomento à Dança, sua interferência nas relações de trabalhos e na manutenção de grupos, Vanessa Macedo (2016) coloca:

Para a dança lidar com relações de trabalho é uma conquista imensa, mas por outro lado, sinto pelo fato de não sabermos quem se envolve no processo por afinidade artística, o que burocratiza o trabalho. Possivelmente, esse seja um dos motivos da rotatividade dos bailarinos entre grupos contemplados que, em alguma instância, faz com que não se invista intensamente numa linguagem do corpo, entrando no ritmo próprio do nosso tempo, no qual muito se faz, mas pouco se aprofunda (Macedo, 2016, p. 106).

Conforme já mencionada algumas vezes, a questão financeira, muitas vezes, de fato obriga que intérpretes, assim como outras pessoas artistas que compõe um grupo, se afastem de uma pesquisa para se dedicarem a outras atividades remuneradas, fazendo com que a chance do comprometimento das/des/dos trabalhadora/es seja apenas parcial (Gielen, 2015). No entanto, parece-me injusto responsabilizar as pessoas intérpretes por optarem por trabalhos que ofereçam melhores condições ou pela impossibilidade de darem continuidade a trabalhos com os quais, muitas vezes, possuem afinidade artística genuína. Como esta pesquisa se

baseia principalmente na perspectiva de intérpretes sobre sua profissão, trago algumas visões complementares acerca da questão.

Allyson Amaral compartilha o sentimento relativo às situações em que necessita escolher entre oportunidades de trabalho que coincidem nos horários: “tem coisas que quando batem, aí, é complicado, eu fico mal com isso, porque tem a ver com a responsabilidade. [...] Às vezes dá para conversar e tudo, mas eu sei que é bem difícil, porque você se compromete com o trabalho”²⁴.

Noto que, na fala de Allyson, assim como colocado por quase todas as pessoas entrevistadas, coincidências de agenda geram bastante angústia. Embora muitas afirmem que existe um espaço de diálogo com os grupos para ajustes de horário de trabalho, é comum que haja desconforto para apresentarem tais questões. Fernando Ramos compartilha sobre a experiência que teve como bailarino na Companhia de Jundiaí, a qual realiza os acordos por contrato com as bailarinas/es/os e que, naquele momento, outros grupos dos quais ele participava compreendiam a situação e ofereciam certa flexibilidade quanto aos horários e à sua presença nos ensaios. Ao entrar na Companhia de Jundiaí, “ali, virou a principal prioridade [...], então, todos os grupos que eu faço parte sabem disso, se cai apresentação no mesmo dia, eles sabem que a prioridade tem que ser lá [Companhia de Jundiaí], a gente tem um combinado”²⁵. Sobre essa dinâmica, ele pontua:

A única coisa que, às vezes, pesava, que a gente tem que tomar um pouco de cuidado é [que] eles começam a pensar assim: ‘ah, dá prioridade para tal grupo, mas não dá para o meu’ [...] Quando é uma vez ou outra [que datas de apresentação coincidem], é mais tranquilo, todo mundo sabe que acontece, mas, quando vai pegando uma sequência, aí, já é mais difícil de conversar, o pessoal já começa a entender mais errado e eu mesmo, às vezes, fico sem saber o que fazer, tipo, às vezes, não aviso, porque estou com medo de alguma coisa, então, espero um tempo pra ver se a outra pessoa vai cancelar²⁶.

Já vivenciei tal temor apresentado por Ramos, que consistia na incerteza em ser mantida no trabalho pela direção ou mesmo no receio de gerar atritos desfavoráveis à criação em si. Manuela Aranguibel, acerca da mesma questão, coloca:

²⁴ Entrevista concedida por Allyson Amaral a Maria Basulto, em 28 de julho de 2021, via Zoom.

²⁵ Entrevista concedida por Fernando Ramos a Maria Basulto, em 29 de julho de 2021, via Zoom.

²⁶ Entrevista concedida por Fernando Ramos a Maria Basulto, em 29 de julho de 2021, via Zoom.

Antes, eu simplesmente aceitava a agenda que me era dada, por um lado, porque eu estava chegando e nova, e tudo era ‘ah, quero fazer tudo, quero aproveitar tudo’, mas, também, por timidez, de tipo, não saber até onde você consegue negociar, como é que você consegue negociar²⁷.

Os horários de trabalho de grupos, que geralmente são determinados pela direção, nem sempre são negociáveis e compreendo a dificuldade e desgaste que arranjar agendas pode causar. Assim, acontece com frequência que as pessoas intérpretes acabem tendo que escolher entre um trabalho ou outro, e, nesse momento, a remuneração influencia legitimamente a decisão. Ou seja, por mais que ela/ile/ele deseje continuar uma pesquisa, quando não há espaço para que se chegue a um consenso, as parcerias podem ser desfeitas, ainda que nada impeça que sejam retomadas futuramente. Quanto a isso, tenho notado, cada vez mais, uma maior abertura de diretoras/es para readequações dos horários de trabalho para poderem estar com profissionais pelas/es/os quais se interessam. Nos últimos anos, tive a sorte de estar em grupos dispostos a encontrar uma organização de agenda possível para todas as pessoas envolvidas e, em grande parte das entrevistas que realizei nesta pesquisa, as/es/os intérpretes compartilham passar por situações desse tipo com frequência e consideram que não faz sentido que não se busque essa conciliação.

No espaço independente, ainda que com todas as limitantes que a gente já sabe, um projeto tem dez pessoas e cada pessoa tem sua própria agenda, cada pessoa vive em lugares diferentes, cada pessoa, enfim, tem seu mundo, então, obviamente, eu acho inviável e, até completamente desumano, você vir e falar: ‘ah, eu só faço se for assim, assim, assado’. Aliás, não tem nem como fazer isso [...]. Mas nunca houve uma coisa do tipo, ‘ah, não, não é possível, só pode ser nesse horário e você vai ter que encontrar um jeito’, não, até porque, eu acho que todo mundo que está trabalhando na cena independente entende que vir com esse tipo de atitude não faz nenhum sentido²⁸.

Quando a conciliação de horários de trabalho é realmente impraticável, mesmo com o esforço de todas as partes, intérpretes se veem obrigadas/es/os a renunciar a algum projeto. José Artur²⁹ afirma que reconhece que os ajustes de horário de trabalho sempre trarão problemas no dia a dia de artistas independentes e compartilha seu sentimento em momentos nos quais a impossibilidade de agenda acarreta escolhas complexas, que podem dizer muito sobre o processo artístico da/e/o artista naquele momento. Ele diz: “acredita que essas escolhas que você está fazendo

²⁷ Entrevista concedida por Manuela Aranguibel a Maria Basulto, em 14 de maio de 2021, via Zoom.

²⁸ Entrevista concedida por Manuela Aranguibel a Maria Basulto, em 14 de maio de 2021, via Zoom.

²⁹ Entrevista concedida por José Artur Campos a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

aí são escolhas que você precisa ter, que elas estão te guiando um pouco também do que você quer, quer colher, quer ganhar, quer absorver”³⁰.

Na conversa *Curating your moves*, publicada junto à coleção *The Dancer as Agent* (2014), o bailarino Michael Helland e a bailarina Chrysa Parkinson apresentam diversas questões que também se aplicam à cena independente de São Paulo, embora sejam intérpretes que transitem entre os Estados Unidos da América e países europeus. Nesse diálogo, convergem com José Artur ao mencionarem momentos que exigem das pessoas dançarinas *freelancer* realizarem escolhas dos tipos de trabalho que gostariam de fazer. Segundo Parkinson (*Ibidem*, p. 20), as escolhas mudam conforme as fases da sua trajetória, a qual deixa marcas nos corpos de todas as experiências pelas quais passam, como técnicas, pensamentos estéticos e outras relações profissionais, muitas vezes, inicialmente, pouco nítidas à própria pessoa. A dupla discute também sobre o agenciamento da carreira de intérpretes e Helland questiona se, de fato, isso é possível, uma vez que tal agenciamento consistiria em fazer planos e não apenas seguir o fluxo das demandas de trabalho (*Ibidem*, p. 23). Ambos refletem sobre a diferença entre trabalho e carreira, sendo que esta se relaciona mais às questões financeiras e às oportunidades de emprego, e aquele se vincula principalmente à criação e realização das obras de dança. Parkinson evoca o excerto: “Sua carreira não é seu trabalho, sua carreira dá suporte ao seu trabalho” (Simonet, 2014, *apud* Helland; Parkinson, 2014, p. 23, tradução nossa), mencionando também uma mistura que se dá entre as experiências laborais e particulares das pessoas artistas.

Fazer a distinção entre trabalho e carreira na dinâmica de vida de artistas exige um amadurecimento pessoal e profissional que lhes possibilita traçar seu caminho como intérpretes, analisando ou, pelo menos, diferenciando cada momento, oportunidade, desejo, transformação e aprendizado em diferentes criações. Da mesma forma, Ricardo Januário coloca que é importante que se chegue à maturidade para saber “aceitar e recusar projetos que vão te potencializar ou te destruir”³¹ e que, se faz necessário, nesse processo, pesar vários fatores “tanto no sentido artístico, quanto no sentido profissional, quanto no sentido financeiro, porque não deixa de ser

³⁰ Entrevista concedida por José Artur Campos a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

³¹ Entrevista concedida por Ricardo Januário a Maria Basulto, em 6 de julho de 2021, via Zoom.

trabalho”³². Tal capacidade torna-se muito útil na realização das escolhas subsequentes em sua trajetória, as quais poderão nutrir artisticamente a pessoa de forma mais significativa.

No mesmo diálogo, também há a troca de impressões sobre o sentimento de serem profissionais substituíveis e anônimos na obra de coreógrafas/es/os, principalmente em trabalhos que não têm uma continuidade de grupo, algo que também sinto com frequência. Inversamente, no caso de grupos ou companhias que mantêm uma longa trajetória com as/es/os mesmas/es/os profissionais, muitas vezes instaura-se uma relação de posse da/e/o coreógrafa/e/o sobre a/e/o dançarina/e/o, ao se considerar que a/e/o artista do movimento carrega o trabalho de diretoras/es no corpo. Recorrentemente, ouço profissionais da dança dizendo que tal bailarina é de tal coreógrafo. Penso ser mais correto dizer que uma bailarina faz parte do grupo X ou trabalha com a diretora Y. Felizmente, noto que cada vez mais esse pensamento tem se transformado na cena da dança contemporânea independente de São Paulo e que a exigência de uma exclusividade das/es/os intérpretes tem diminuído.

Outra situação que observo com alguma frequência é que a própria direção de alguns grupos opta por interromper os encontros de pesquisa ao finalizar um projeto contemplado por edital, ainda que as/es/os bailarinas/es/os demonstrem e declarem disposição para dar continuidade. Passei por tal situação algumas vezes e acredito que tal decisão se dê por um senso de responsabilidade que recai sobre a/e/o coreógrafa/e/o ou ainda pela necessidade de dar uma pausa na pesquisa como parte de seu processo criativo. Nesse momento, intérpretes podem ficar carentes de um ambiente de trabalho, estudo e criação, não sendo possível nem mesmo convidar uma outra pessoa para dirigir e seguir investigando um material ou pesquisa, como podem fazer as/es/os diretoras/es com facilidade caso algum/a intérprete necessite se desvincular de seu grupo. Também nesse sentido, parece injusto exigir a exclusividade de intérpretes em um único grupo, pois nem mesmo tal empenho pode garantir um trabalho continuado. Acredito que essas situações estimulam a ida de pessoas intérpretes para estúdios de ensaio, sozinhas/es/os ou com parceiros em outras organizações de trabalho e hierarquia, para realizarem suas próprias criações e darem vazão aos seus anseios artísticos. Esse foi o meu caso em muitos momentos

³² Entrevista concedida por Ricardo Januário a Maria Basulto, em 6 de julho de 2021, via Zoom.

da minha trajetória, mesmo antes de colaborar como intérprete em grupos. Tal prática sempre foi constante, pois ficar sem dançar nunca foi uma opção até o momento.

Há, ainda, um outro ponto bastante relevante que notei ao entrevistar algumas pessoas intérpretes, com o qual imediatamente também me identifiquei: existe um interesse genuíno na participação dessas/es artistas em múltiplos processos criativos e uma identificação verdadeira com diversos pensamentos artísticos, além de um desejo de experimentar corporalmente variadas práticas. Ao chegar na cidade de São Paulo conheci vários grupos de dança contemporânea e a vasta maioria deles me gerou uma grande curiosidade quanto ao método de trabalho e, principalmente, às sensações e experiências corporais que as fisicalidades dos trabalhos proporcionavam às pessoas que os dançavam. Considero que consegui aproveitar várias oportunidades para conhecer as pesquisas de alguns grupos por meio de oficinas, *workshops* e montagens experimentais oferecidas como contrapartidas de editais, o que também me possibilitou reconhecer meus próprios desejos, prazeres e recusas na dança. Fato é que, seja pelo verdadeiro interesse em diversas pesquisas, seja por questões financeiras, sempre que pude, transitei entre diferentes práticas. O fato de que muitas delas não eram remuneradas indica que o desejo sempre foi tão forte quanto a necessidade financeira.

Em entrevista, perguntei a Vinícius: “se você ganhasse super bem, você se veria em um lugar [um grupo] apenas?” Nós rimos. Ele respondeu: “Adorei a provocação! Não, a minha resposta é não, eu não estaria, eu não estaria nesse lugar, não consigo”³³. Ele explica que, de acordo com sua fase profissional, prefere passar mais rapidamente por grupos diferentes ou procura estender sua estadia em alguns deles, a depender também do ambiente e das relações de trabalho:

Tem vários conflitos que podem surgir durante um processo. A dança não é também o espaço mais saudável de relação profissional que existe no mundo, existe a questão da lesão, existe a questão das pessoas que têm um olhar hierárquico sobre a construção, não existe, por exemplo, ou é raro, a ideia de planilha aberta orçamentária para que o grupo decida como vai ser dividido o dinheiro³⁴.

Ele acrescenta que tem bastante interesse em contribuir com processos criativos quando pode participar de todas as suas fases, desde a execução do projeto

³³ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

³⁴ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

até a pós-produção e afirma que, com as companhias “que se fecham, eu tendo a ter menos confiança³⁵”. Pessoalmente, para mim, a confiança que se constrói nos ambientes de trabalho, ainda mais em contextos informais, é fundamental para o bom desenvolvimento da obra de dança, sendo essencial a confiança mútua da direção nas pessoas intérpretes e vice-versa, bem como entre todo o elenco.

Atualmente, apesar da curiosidade sempre me instigar a estar no trânsito entre diferentes práticas e manter o desejo por possíveis novas descobertas através do movimento, o desgaste físico (talvez pela prática intensa ao longo dos anos) vem dando as caras e, infelizmente, torna-se necessária uma maior seletividade das práticas. Nesse caso, os trabalhos remunerados acabam tendo prioridade, por razões óbvias.

De qualquer forma, se por um lado é necessário estar vinculada a várias criações e grupos, de forma a manter uma condição financeira mínima para subsistência, por outro, parece que desde a minha formação, o anseio por descobrir e conhecer pesquisas diferentes sempre existiu.

Antes de finalizar o tema, apresento brevemente algumas outras angústias trazidas por intérpretes ao longo das entrevistas realizadas. O intuito dessa curta exposição não é o de lamentar a profissão ou vitimar as pessoas intérpretes de dança, mas de dar voz a questões dessas/es profissionais que podem passar despercebidas nos contextos de trabalhos.

Aline Bonamin relembra o processo de criação da peça *Intérpretes em Crise* (2014), dirigida e também interpretada por Clarice Lima. No projeto *Dos Bastidores à Cena* (2019), realizado pelo Portal MUD, o espetáculo é apresentado por um narrador da seguinte maneira: “*Intérpretes em Crise* questiona o lugar do intérprete na contemporaneidade, problematiza a formação do intérprete incrível e chora as condições oferecidas aos bailarinos”³⁶. Na entrevista que realizei para a pesquisa, Aline conta que “*Intérpretes em Crise* era um lugar para desaguar todo o sofrimento de ser intérprete”³⁷, e que o trabalho trata de “todas as coisas que a gente já passou em experiência de aula, as frustrantes, as legais, e as coisas que a gente nunca

³⁵ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

³⁶ O vídeo pode ser acessado através do link <https://www.youtube.com/watch?v=c1KC13Xb5vI>. Acesso em 21/07/2024.

³⁷ Entrevista concedida por Aline Bonamim a Maria Basulto, em 17 de junho de 2021, via Zoom.

passou, mas gostaria de ter passado"³⁸. Outras/es/os intérpretes entrevistadas/es/os também expuseram conflitos internos relacionados à autoestima, confiança e incertezas na profissão. Fernando falou sobre o desejo de ser bailarino de companhias estatais, mas que lhe falta aprimorar a técnica clássica e que, talvez, já não tenha mais tempo para isso devido à sua idade, atrelada a condições físicas³⁹; Manuela conta sobre a frustração de não ter sido aceita em uma companhia europeia na qual desejava muito trabalhar, mas que, posteriormente, sentiu-se livre para focar em outros espaços de trabalho⁴⁰. José comenta sobre seu processo de amadurecimento ao se permitir quebrar aos poucos sua aparência sempre muito segura e autossuficiente e passar a trabalhar também a sua vulnerabilidade e insegurança nos processos criativos e nas relações profissionais⁴¹. Daniela expõe seu receio quanto à estabilidade financeira no futuro, refletindo se será possível se sustentar trabalhando exclusivamente na área da dança⁴².

Esta lista poderia ocupar algumas páginas, mas é preciso finalizar o capítulo pontuando um último assunto importante do contexto de trabalho que vem sendo apresentado.

No capítulo *O sétimo dia: a proibição ao trabalho é suspensa*, Gielen (2015) tece uma crítica à obrigação das pessoas trabalhadoras (principalmente as/es/os indivíduos/es/os criativas/es/os) de utilizarem horas de lazer e/ou descanso para produzirem. Ele discute a importância do tempo livre e a relação com o tédio para a criação. Infelizmente, o círculo de artistas do qual participo parece não conseguir fugir dessa lógica predeterminada do neoliberalismo, pois observo que as pessoas têm estado sempre ocupadas e exaustas, e me reconheço também nesse fluxo. No caderno de criação da dança-palestra que será apresentada no próximo capítulo, anotei: "O descanso é parte do trabalho. O descanso é parte do trabalho. O descanso é parte do trabalho. O descanso é parte do trabalho. O descanso é parte do trabalho" ⁴³. Tal anotação, embora possa indicar a reivindicação do descanso, soa-me infeliz, pois também parece uma afirmação de que o descanso precisa acontecer para

³⁸ Entrevista concedida por Aline Bonamim a Maria Basulto, em 17 de junho de 2021, via Zoom.

³⁹ Entrevista concedida por Fernando Ramos a Maria Basulto, em 29 de julho de 2021, via Zoom.

⁴⁰ Entrevista concedida por Manuela Aranguibel a Maria Basulto, em 14 de maio de 2021, via Zoom.

⁴¹ Entrevista concedida por José Artur Campos a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

⁴² Entrevista concedida por Daniela Moraes a Maria Basulto, em 9 de março de 2021, via Zoom.

⁴³ Anotação durante ensaio, registrada no meu caderno de criação da dança-palestra, em 1 de setembro de 2023, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

servir ao trabalho e não por uma necessidade humana. Parece que fomos todas/es/os capturadas/es/os.

CAPÍTULO 2 A dança-palestra

Desde o início da pesquisa, houve o interesse em apresentar os resultados em uma palestra-performance por se tratar de um formato potencializador para uma articulação entre o meio acadêmico e o artístico. As suas possibilidades são infinitas e sedutoras, pois a palestra-performance consiste em um campo de exibição cênica que possui um "caráter aberto e heterogêneo" (Catalão, 2017, p. 6) e agrega elementos estéticos e discursivos de forma híbrida (*Idem*, 2019).

Após a apreciação como espectadora de diversas⁴⁴ palestras-performances, adquiri certo repertório que serviu como referência para a construção artística e dramatúrgica que viria a compor esta pesquisa. Além disso, a série⁴⁵ *walk-talk* de palestras-performances, idealizada pelo bailarino e coreógrafo austríaco Philipp Gehmacher, iniciada em 2008 na cidade de Viena e realizada posteriormente em diversas outras localidades, me despertou especial interesse. Nessa série, ele convidou diversas/es/os coreógrafas/es/os e intérpretes para criarem solos compostos por fala e movimento, com a proposta de discorrerem acerca de suas práticas e dos conceitos artísticos que permeiam seus trabalhos. Cada artista articulou movimento e material textual de maneiras particulares, construindo uma reflexão junto aos saberes advindos da prática com grande porosidade imaginativa. Daniele Small (2020) coloca que a palestra-performance é uma prática-reflexiva que possui um “duplo estatuto de pesquisa e invenção, de produção de saber e abertura ao não saber, de formação e deformação, de rigor e delírio” (Small, 2020, n. p.).

Muito inspirada pela série *walk-talk*, minha criação cênica se alterna entre momentos gestuais, cenas dançadas e trechos de fala. Por esse motivo, opto por nomear esse trabalho cênico como uma dança-palestra. Nela, há um espaço amplo para criar relações entre movimentações específicas que abordo, sem deixar de lado as inquietações acerca do ofício de bailarinas/es/os.

Segundo Small,

⁴⁴ Nos anexos, apresento uma lista das palestras-performances às quais assisti no decorrer desta pesquisa.

⁴⁵ A página do projeto não é acessada através de qualquer navegador, mas é possível encontrar informações sobre a série no site da artista participante Alice Chauchat: <https://www.alicechauchat.net/performance-walktalk.html> e em <http://old.sarma.be/docs/1352>.

na palestra-performance, cada artista tem a sua noção dessa linguagem, e torna essa linguagem habitável à sua maneira. Esse formato também diz respeito à experiência de cada artista no seu momento histórico, no seu lugar social do ponto de vista do agora, na sua biografia agora, encarando o presente como um problema, um objeto que precisa ser desenquadrado para ser visto além do que já está aceito, além das evidências banais do que aparenta. A primeira pessoa da palestra-performance é condição de possibilidade do pensamento, e não um solipsismo. Um “eu” que padece de uma experiência-escrita que não é sobre si, mas que passa necessariamente por si e, nessa passagem, se reposiciona, se atualiza, se transforma, se remaneja. A fala ou a cena na palestra-performance é uma cena-pensamento, uma experiência simultânea de fazer e pensar. O encenar é, como a leitura e a escrita, um lugar de experiência, que se explora e se reaprende sempre ao se fazer (Small, 2020, n. p.).

Ao mesmo tempo em que existe o intuito de compartilhar informações sobre a pesquisa na dança-palestra, procuro abrir um espaço de identificação com outras pessoas intérpretes, com outras/es/os artistas da dança e também explicitar algumas questões da profissão para pessoas de outras áreas que não frequentam espetáculos de dança. Procuro trazer a reflexão junto ao movimento, mas, ainda assim, não tenho condições de responder objetivamente a todas as perguntas que surgem. Ademais, a experimentação do movimento corporal em cena abre possibilidades para novas descobertas e para o fracasso, pois a suscetibilidade do corpo é inegável.

Pelos motivos acima, a criação foi intitulada *Suscetível – uma dança-palestra sobre atravessamentos e arranjos* e parte da fisicalidade de três trabalhos nos quais atuei profissionalmente nos últimos anos, na cidade de São Paulo: *Devolve 2 horas da minha vida* (2016), com o Projeto MOv_olA; *Situação de Atrito: uma coisa muda* (2019), com o Núcleo EntreTanto; e *Babilônia* (2022), com o Grupo MEIO. Neste texto, apelidarei os dois primeiros trabalhos de *Devolve* e *Coisa Muda*, devido aos seus títulos extensos. A dança-palestra também leva um subtítulo longo e tem sido chamada apenas de *Suscetível* em alguns contextos de divulgação do trabalho, então, também me referirei a ela apenas pelo “primeiro nome”.

Em *Suscetível*, traço um diálogo entre os desafios com os quais me deparo ao transitar entre as criações, procurando compartilhar tais inquietações através do movimento. Selecionei os três trabalhos para a análise por terem sido realizados com diferentes grupos e em proximidade temporal. Devido à grande relevância das três criações para esta pesquisa, apresento brevemente o contexto de origem de cada uma delas. Ressalto, porém, que o enfoque não está em cada um dos trabalhos, mas na experiência de transitar como intérprete entre as suas coreografias. Cito, além da

direção, as pessoas intérpretes que participaram dos três trabalhos estudados por considerar que foram essenciais para a criação de cada obra.

Devolve teve sua estreia em 2016. O trabalho foi criado junto ao Projeto MOv_olA, dirigido por Alex Soares e contemplado pela 18ª edição do Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, que possibilitou a pesquisa, criação, montagem e primeira temporada do trabalho. Em *Devolve*, atuaram como intérpretes, durante a criação, além de mim: Átila Freire, Ícaro Freire, Paula Sousa, Paula Zonzini e Wilson Aguiar.

Embora tenha passado tempo considerável desde sua estreia, no ano de 2022, foi realizada uma remontagem desse trabalho com 12 apresentações, além de diversas outras apresentações espaçadas ao longo dos anos desde sua primeira temporada. Por ser um trabalho revisitado com certa frequência pelo grupo desde sua criação, optei por trazer uma de suas cenas como material para a pesquisa. O trabalho propõe a integração da dança, do cinema e da tecnologia, com a utilização de tela de projeção e um aplicativo desenhado especificamente para o acompanhamento e a interação do público durante o espetáculo. Inspirado também no filme *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, parte das cenas se passa na intimidade de apartamentos individuais. Nesta pesquisa, analiso um solo que realizo nesse espetáculo.

Coisa muda estreou em 2019, criado junto ao Núcleo EntreTanto e dirigido por Wellington Duarte. O trabalho foi contemplado pela 24ª edição do Programa de Fomento à Dança da Cidade de São Paulo, com criação, montagem e circulação na capital. Durante a sua criação, participaram como intérpretes Aline Brasil, o próprio diretor Wellington Duarte e eu. Houve também a participação de mais quatro pessoas convidadas para a cena final do trabalho: Bia Rangel, Camila Bosso, Guma Joana e Richard Reis. Contudo, foram marcantes os estudos de movimento anteriores, realizados por Suiá Ferlauto e Pedro Galiza, artistas que não participaram do desenvolvimento do projeto e não integraram o trabalho final.

A pesquisa do Núcleo EntreTanto promove

um fazer/dizer no corpo e investiga qualidades corporais que vão além de temas pontuais. Nesse contínuo fazer, [o grupo] tem elaborado propostas experimentais de fisicalidade, conectando lógicas, pensamentos e questões insuspeitas no corpo (Cunha, 2019, n. p.).

Coisa Muda foi mencionado no projeto de pesquisa para ingresso no mestrado e o seu caderno de criação⁴⁶ foi utilizado para a elaboração das perguntas para as entrevistas que realizei durante a pesquisa. Não menciono o caderno na dança-palestra, mas optei por utilizar o material dançado para compor a pesquisa em movimento, pois o trabalho já apresentava relevância em várias etapas anteriores à pesquisa.

Babilônia (2022) é uma criação do Grupo MEIO, contemplada pelo edital Proac nº 04/2021 – *Dança/ Produção (presencial e/ou online)*, através do qual foi possível sua montagem e a realização da primeira temporada. A direção do grupo é compartilhada por Carolina Canteli, Everton Ferreira e Iolanda Sinatra, e participaram como intérpretes, durante a criação, além de mim: Everton Ferreira, Iolanda Sinatra e Nina Giovelli.

Dando seguimento à pesquisa de corpos-paisagens no contato direto com as ruas da cidade, nessa criação, o grupo investigou a possibilidade de pensar a paisagem urbana de São Paulo, transpondo e traduzindo a rua para dentro da sala de apresentações.

Escolho *Babilônia* para compor esta pesquisa por ter sido um espetáculo criado durante o curso do mestrado. Ademais, ele foi reestudado para uma segunda temporada de nove apresentações em 2023.

Revisitar cada um dos materiais de cada trabalho proporcionou experiências bastantes díspares ao longo dos estudos e existe uma complexidade infindável quanto à fidedignidade do resgate de cada material para a pesquisa, uma vez que são memórias que acontecem, perpassam e se transformam no corpo. Por caminhar com o entendimento de que a memória “indica um processo complexo de reinvenção perpétua do passado no presente” (Launay, 2013, p. 89), não tenho a pretensão de reconquistar a qualidade exata adquirida nos primórdios de cada

⁴⁶ Foi publicado um artigo com a análise dos cadernos de criação dos trabalhos *Situação de Atrito: uma coisa muda* e *Dez anos em oito e meio* (outro espetáculo criado junto ao Projeto Mov_olA), que pode ser acessado em <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4612>. Acesso em 21/07/2024. Foi criado também o vídeo *Intérpretes de dança contemporânea e seus diários de criação: uma palestra-performance*, apresentado no X Seminário de Pesquisas em Andamento (PPGAC/CAC/ECA/USP), que pode ser acessado através do link <https://youtu.be/6dHK0lcoinQ>. Acesso em 21/7/2024.

trabalho, e tampouco imagino que as diretoras e os diretores de cada trabalho encontrarão citações absolutamente fiéis de seus trabalhos na minha dança, pois o tempo tudo modifica.

Como argumenta Helena Katz (2021), o corpo troca informações com o ambiente constantemente. Sendo assim, em processos criativos, o corpo se altera e altera os caminhos dos processos poéticos. Mesmo que a teoria corpomídia não seja o foco desta pesquisa, vale citá-la abaixo como referência para a reflexão sobre a constante transformação do corpo.

[...] todo corpo é corpomídia porque troca informação com o ambiente, modificando-se e modificando o ambiente e, nesse fluxo constante, vai contando (sendo mídia) o que está acontecendo com ele. O corpo não é um recipiente no qual as informações são depositadas e, depois, quando e como desejar, as expressa. O corpo é mídia do que está acontecendo nessas trocas com o ambiente, isto é, o corpo é mídia dele mesmo. E isso ocorre porque quando o corpo e a informação se encontram, ela se torna corpo e, nesse encontro, tanto a informação quanto o corpo se modificam (Katz, 2021, p. 21-22).

A utilização na dança-palestra de três trabalhos coreográficos dos quais participei se dá também como citações, as quais presumem “o esquecimento da totalidade e a transferência para outro contexto” (Launay, 2013, p. 90). Logicamente, os materiais das obras servem, aqui, a outro objetivo, adquirindo outros sentidos por estarem deslocados de seu grupo criador e de sua condição de origem. Ademais, “o roubo de ideias, assim como de gestos, é difícil de ser comprovado, porque tudo está no modo, na maneira como nos apropriamos de um determinado objeto. É nisso que reside uma das dimensões do ato da criação” (*Ibidem*, p. 96).

Felizmente, a direção de cada trabalho autorizou o uso (e certa subversão) de suas criações para que esta pesquisa acontecesse. Dado que participei ativa e criativamente de todos os processos que trago para o estudo, atrevo-me a afirmar que, em cada um desses trabalhos, também há uma parcela de autoria minha, atuando como bailarina e desenvolvendo os materiais no meu corpo. Nesta pesquisa, não adentrarei a polêmica sobre a autoria das obras de arte em dança, mas é incontestável a tamanha contribuição das/des/dos intérpretes de dança nas criações contemporâneas. O coreógrafo Jonathan Burrows (2010), por exemplo, afirma que as/es/os *performers* que ele escolhe para seus trabalhos “são o primeiro e mais importante material de uma peça de dança” (Burrows, 2010, p. 5, tradução nossa),

porque tudo acontece a partir dessa escolha. Convergentemente, em entrevista realizada por Vanessa Macedo para sua pesquisa de doutoramento, o coreógrafo e diretor Sandro Borelli afirma que as/es/os intérpretes já lhe estão “inspirando na maneira como se movimentam, nos corpos deles, na personalidade de cada um” (Macedo, 2016, p. 65).

Voltando a escuta para a perspectiva de intérpretes, Thainá Souza⁴⁷ acredita que é convidada para diversos projetos devido a uma facilidade técnica com o movimento e por passar tranquilidade aos grupos. Já Danielli Mendes⁴⁸ percebe que diretoras/es se interessam por ela pela “maneira como eu penso a cena, mais do que eu penso o movimento, a coreografia, mas como eu resolvo no corpo, [...] quando, por exemplo, jogam um enunciado e eu vou dar um jeito de entender aquilo no meu corpo.”

Um dos pontos identificados por Rafael Carrion⁴⁹ e Vinícius Francês⁵⁰, além de outras características, são seus perfis de porte atlético, forte, flexível, masculino e branco, ou seja, um “biotipo de imaginários hegemônicos”⁵¹ da dança que ainda persistem esteticamente em alguns lugares – embora suas notáveis habilidades artísticas se destaquem muito mais, a meu ver.

Para espectadoras/es assíduas/os de espetáculos de dança e especialistas, é notória a personalidade de cada intérprete em cena, mesmo que transformada pela peculiaridade da proposta artística. Observo, ao participar de múltiplas criações e grupos, que não são apenas suas habilidades técnicas que influenciam nas criações, mas também suas individualidades.

2.1 A retomada dos materiais e o dia a dia da criação

2.1.1 A retomada de *Coisa Muda* (Encaixes)

Coisa Muda foi o trabalho mais distante temporalmente desta pesquisa, o que trouxe maior dificuldade em resgatar suas qualidades. Para auxiliar possíveis

⁴⁷ Entrevista concedida por Thainá Souza a Maria Basulto, em 8 de junho de 2021, via Zoom.

⁴⁸ Entrevista concedida por Danielli Mendes a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

⁴⁹ Entrevista concedida por Rafael Carrion a Maria Basulto, em 11 de março de 2021, via Zoom.

⁵⁰ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

⁵¹ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

caminhos de acesso ao material, o qual nomeei como “encaixes” ao longo da criação, utilizei o caderno de anotações do processo, escrito durante sua feitura e temporada única de vinte e cinco apresentações. Afortunadamente, segui trabalhando com o Núcleo EntreTanto após essa criação, o que não me distanciou do pensamento coreográfico desenvolvido, ainda que em *Coisa Muda* houvesse algumas especificidades, como a inspiração no livro *Levantes*, organizado por Didi-Huberman (2017), e a identificação de um mote específico de movimento que percorria todo o trabalho. Nos estudos para lembrar o material, notei alguns pontos que pareciam contribuir consideravelmente:

Precisar acordar articulações, enxarcando, e músculos com tónus. Precisar dar voz aos ossos. Permitir encontros ósseos menos óbvios. Sem fluxo hoje. Apenas leitura e mapeamento. Permitir sequenciamento ósseo; não fragmentado necessariamente. Há um rearranjo geral.⁵²

Na retomada da fisicalidade do material de *Coisa Muda*, algumas imagens de contextos do processo de criação (como os espaços de ensaio e o momento político em que vivíamos) vinham à mente. Da mesma maneira, visualizava (mentalmente) com frequência as pessoas com quem pesquisei movimentos no processo.

Curioso notar que ao entrar em *Coisa Muda* tenho que me policiar para não esmagar as articulações com muito tónus e resistência [exagerada] para encontrar novos encaixes. Percebo que isso acontece quando, ao entrar na movimentação, me vêm à memória as imagens do Well e da Aline fazendo o material. Só que eles acessam um tónus muito alto com maior facilidade. É uma característica de seus corpos. Ao visualizar ambos nessa proposta, meu corpo, sem que eu note *a priori*, começa a elevar o tónus e a resistência. Então, eu começo a tensionar as articulações de modo a forçá-las; começo a dar uma resistência para que se movam, mas isso ultrapassa as suas capacidades. Inclusive, começo a perder precisão devido ao excesso de força.⁵³

Foi interessante observar o que é despertado na memória ao realizar a movimentação. Sensações, momentos, imagens e detalhes do contexto vêm à tona e até mesmo a lembrança das dores que eu sentia devido às repetições realizadas intensamente nos ensaios. Em algum momento do processo de resgatar esse material dos “encaixes”, não sabia ao certo se sentia de fato as conhecidas dores nos joelhos

⁵² Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 11 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

⁵³ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 25 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

e ombros ou se estava vivendo apenas a memória delas: “O resgate que aponta onde comecei a ter dor nos joelhos. Passagens que se repetem e fazem doer ‘igual’. A memória da dor ou a dor em si? Como evitá-las ao resgatar o material?”⁵⁴.

Compartilho também breves anotações do caderno de criação de *Coisa Muda* que considere relevantes nessa tentativa de reviver o processo, conjuntamente com as rememorações do corpo em movimento: “Anatomicamente enlouquecido, mas com calma e precisão”⁵⁵; “Deixar os rastros do que eu fiz, e é isso o que o outro está vendo”; “Sem tensão, mas... sem abandono”; “Qual o desejo dos ossos quando sou impossibilitada de me mover? Por quais frestas o corpo escapa?”; “Usar as premissas, mas ser autora também. Não seguir à risca”⁵⁶.

Devido ao dinamismo do meu caderno de criação e ao pouco rigor de sua organização, nas anotações estão presentes tanto transcrições da fala de integrantes do grupo quanto elaborações minhas, além de outros textos. Por exemplo, há uma anotação do texto *O acontecimento “levante”*, de Antonio Negri: “descobrir onde o movimento para e o esforço fracassa, ou seja, a diferença entre pausa e interrupção” (Negri, 2017, p. 38).

Acerca dos cadernos de criação, a bailarina Danielli Mendes afirma que costuma fazer tanto anotações poéticas quanto mais concretas em seus diários, pois “depende da natureza do trabalho o jeito que você faz anotações”⁵⁷. Ela vê grande utilidade em tal recurso, principalmente em situações nas quais uma criação realizada há muito tempo precisa ser remontada para uma nova temporada, já que “fica muito mais fácil quando você tem aquele arquivo”⁵⁸. Convergentemente, percebemos que o hábito de anotar informações dos ensaios, seja com maior ou menor regularidade, contribui consideravelmente para rememorar, futuramente, os procedimentos de pesquisa e imagens proporcionadas pelas investigações. Mendes percebe também que, a partir dos diários, é possível notar “a fonte da coisa, como começou, como foi

⁵⁴ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 11 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

⁵⁵ Anotação da fala de Wellington Duarte, registrada durante ensaio no caderno de criação de *Coisa Muda*, em 5 de dezembro de 2018.

⁵⁶ Anotações pessoais, registradas no caderno de criação de *Coisa Muda*, respectivamente em 6 de dezembro de 2018, 22 de fevereiro de 2019, entre 7 e 12 de janeiro de 2019 (em residência que compôs o projeto) e em 25 de junho de 2019.

⁵⁷ Entrevista concedida por Danielli Mendes a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

⁵⁸ Entrevista concedida por Danielli Mendes a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

construído, o quê que a gente estava pensando, o quê que a gente queria chamar”⁵⁹, colocação esta que ilustra a noção de documentos de processo, os quais consistem em “registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo” (Salles, 1998, p. 17).

O caderno de *Coisa Muda* foi o único caderno que senti necessidade de visitar ao longo da criação da dança-palestra, uma vez que os outros dois trabalhos (*Devolve* e *Babilônia*) estavam ocorrendo sincronicamente a esta pesquisa, um através de uma remontagem e o outro na sua criação propriamente dita. Nesses casos, os materiais já estavam sendo experimentados e processados no meu corpo naquele mesmo momento.

2.1.2 A retomada de *Devolve* (Cega)

No caso de *Devolve*, o processo de remontagem, ainda que bastante acelerado dentro da agenda de trabalho do Projeto Mov_oIA, foi extremamente prazeroso, pois fazer esse exercício com o grupo de origem (mesmo que algumas pessoas do elenco criador tivessem sido substituídas⁶⁰), tornou o trabalho mais leve e trouxe condições para um melhor detalhamento das nuances de cada cena. Dentro do próprio processo de remontagem, é preciso dizer, porém, que utilizei o caderno de criação do trabalho de forma a auxiliar algumas pessoas intérpretes que iriam dançar o espetáculo pela primeira vez. Nessa ocasião, me chamou a atenção o cuidado com que guardei alguns papéis soltos anexos ao caderno, referentes a procedimentos específicos de criação, além de frases aleatórias utilizadas como dispositivo para improvisação e anotações pessoais escritas em outro tipo de papel que inseri posteriormente no caderno.

Ao rememorar o material desse trabalho após seis anos da sua estreia, percebo o quanto minha movimentação se alterou. Algumas variações de movimentos surgiram em um solo que danço, o solo da Cega, que será especificamente abordado na dança-palestra. Por se tratar de uma improvisação estruturada, há espaço para que o movimento se desdobre livremente, desde que mantendo um estado específico

⁵⁹ Entrevista concedida por Danielli Mendes a Maria Basulto, em 18 de junho de 2021, via Zoom.

⁶⁰ Dessa remontagem participaram Átila Freire, Ícaro Freire e Maria Basulto (elenco original), Natacha Takahashi (que já havia dançado o trabalho após a estreia) e Armando Aurich e Caroline Zitto (que dançaram *Devolve* pela primeira vez).

de presença construída para a cena. Um dos momentos que mais me chamou a atenção quanto a modificações deste solo foi a execução de um rolamento, o qual antes aparecia diversas vezes dentro do material e que, na remontagem, passei a realizar apenas no momento específico em que ele servia como marcação. Isso porque começo a sentir os efeitos dos desgastes acumulados com o passar dos anos e, assim, economizo um pouco nos impactos, quando possível. Há frustração nisso, mas, também, noto a maturidade se impondo ao começar a lidar com a finitude na pele, ou melhor, nos ossos e articulações. Em algum momento do processo de criação da dança-palestra, escrevi:

Descobrir como continuar sem me destruir. Até que ponto vale o prazer de existir no movimento se existe dor? A finitude do corpo começa a ser visualizada no horizonte. Se aproxima. Antes não via, apesar de saber que já estava acontecendo. Como lidar com essa percepção cada vez mais intensa, próxima, sem desistir? Novos caminhos⁶¹.

Pontuo também que, diferentemente da versão original, nessa remontagem, passei a dançar outras cenas de naturezas diversas, que me proporcionaram novos desafios e descobertas com o movimento, mas que não são abordadas na dança-palestra.

Ao praticar novamente o material do solo da Cega, que é utilizado na dança-palestra, retomei algumas imagens e movimentos que me recordava executar, e notei novidades que surgiram com a remontagem.

2.1.3 A retomada de *Babilônia*

O trabalho *Babilônia* começou a ser criado em 2022 e se deu, principalmente, a partir da pesquisa de sensações e relações investigadas nos fluxos das ruas da região central de São Paulo, além da leitura do livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, de Leda Maria Martins (2021), e outros exercícios em sala de ensaio. A circularidade e a vertigem vieram como um dos grandes motes para a corporeidade do trabalho e sua dramaturgia acontece em uma crescente intensidade nos corpos das pessoas que dançam. Para a dança-palestra,

⁶¹ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 25 de outubro de 2023, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

opto por não utilizar o trecho final do trabalho original, que consiste em uma caminhada e na troca de água entre copos iluminados.

O trabalho passou por duas temporadas, entre 2022 e 2023, o que promoveu muitas oportunidades de estudo do material com o grupo de origem. O fato de a dança-palestra ter sido elaborada paralelamente ao espetáculo *Babilônia* escancarou a interferência de um trabalho no outro. No período entre a montagem (2022) e a remontagem (2023), o aprofundamento do material corporal, que ocorreu em conjunto com treinamentos de outras naturezas e a substituição de uma intérprete⁶², transformou significativamente a qualidade da movimentação. Assim, ao dançar o material de *Babilônia* na dança-palestra, esta transformou-se igualmente e tive a constante sensação de que estava sempre equivocada quanto à execução e fidedignidade do material. Inclusive, constato em anotação: “a suscetibilidade óbvia, porém, é a de que o corpo é modificado o tempo todo por atravessamentos de práticas e vida, e que se torna impossível fixar um material de movimento”⁶³. Essa porosidade às informações que atravessam a pesquisa, afinal, faz parte da natureza da metodologia escolhida para este trabalho.

Ao longo da criação e da remontagem de *Babilônia*, fiz anotações enormes, mas não senti necessidade de visitá-las em nenhum momento para a criação da dança-palestra, pois me utilizei de informações que já estavam sendo praticadas no corpo com bastante frescor.

2.1.4 Procedimentos de ensaio e criação

Estar sozinha em uma sala de ensaio⁶⁴ para criar tem certa dureza: nem todos os dias os pensamentos fluem, há o esforço para aquecer o corpo, as condições dos espaços de ensaio nem sempre são as melhores e alguns outros fatores denotam a necessidade de uma enorme disciplina. De forma a evitar grandes desvios de foco

⁶² Na remontagem, houve a substituição da bailarina Nina Giovelli pelo bailarino Paulo Carpino.

⁶³ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 8 de agosto de 2023, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

⁶⁴ Os ensaios para a criação da dança-palestra foram realizados, majoritariamente, no Centro de Referência da Dança de São Paulo (CRDSP), na Funarte/SP (em período mais curto) e, pontualmente, nas Oficinas Culturais Oswald de Andrade.

nos ensaios, passei a desenhar, no início de cada ensaio, um roteiro de atividades com minutagem variada, contendo, geralmente:

1. momento de chegada e assentamento no espaço (troca de roupa, limpeza do espaço, silenciamento), de aproximadamente 15 minutos;
2. aquecimento livre (espreguiçamento, alongamento, meditação, soltura com automassagem ou mobilização, variando conforme minha necessidade no dia), com duração aproximada de 15 minutos;
3. fortalecimento muscular focado (de forma a evitar dores articulares) que durava cerca de 40 minutos;
4. treino do texto separadamente (devido à especial dificuldade pessoal de memorização e articulação do texto falado), geralmente de 20 minutos;
5. uma dança de aproximadamente 5 minutos, que poderia ser uma improvisação livre ou desenvolvida a partir de algum dos três materiais;
6. uma execução do trabalho completo, que, na sua versão final, dura 40 minutos, sempre realizando o registro em vídeo. Caso sobrasse tempo, procurava, ali mesmo, resolver alguma questão de produção referente a alguma apresentação.

Essa organização do trabalho se instaurou mais nitidamente a partir de agosto de 2023, pois, anteriormente, havia a necessidade de maior estudo individual de alguns materiais. Além do mais, nem sempre conseguia seguir as seis etapas acima listadas, havendo constantes ajustes de tempo e a frequente inserção de outros treinamentos, de forma a aprofundar alguma movimentação do trabalho ou mesmo de pesquisas que estavam sendo desenvolvidas com outros grupos, pois, ao longo da criação da dança-palestra, segui trabalhando em outros projetos. Assim, o aproveitamento do espaço de ensaio para realizar minhas práticas e estudos como intérprete também se fazia bastante necessário. Como o acesso aos espaços públicos e gratuitos⁶⁵ destinados a esse fim vêm se burocratizando cada vez mais na cidade de São Paulo, além de estarem também mais escassos e concorridos, em minha organização dos horários dos ensaios, procuro sempre abarcar diversas demandas,

⁶⁵ No CRDSP, fui artista residente selecionada via chamamento, por períodos semestrais, entre 2022 e 2024, além de agendar semanalmente horários extras que estivessem disponíveis. Na Oficina Cultural Oswald de Andrade, realizei ensaios pontuais por agendamento, em 2022. Na Funarte/SP, fui selecionada via chamamento para utilizar uma sala, por um trimestre, em 2024.

como a prática de coreografias ou fisicalidades específicas de alguns trabalhos, preparação corporal, exercícios corporais restaurativos, preparação de aula (raramente), entre outras atividades, sempre estabelecendo as prioridades do momento. Ademais, a frequência dos ensaios poderia variar de uma a três vezes na semana, de acordo com a disponibilidade dos espaços de ensaio e com a aproximação das datas das apresentações⁶⁶ de *Suscetível*, intensificando-se em determinados períodos. Exponho essa estrutura (flexível) de ensaio pela sua grande relevância quanto à interferência direta no estudo da fisicalidade da dança-palestra e, logo, da criação.

Ao longo dos ensaios, notei que, para o momento número 5 do roteiro de ensaio que desenhei (fazer uma dança curta antes de realizar o trabalho completo), não era interessante optar pela dança da Cega, pois a sua fisicalidade acabava tomando conta muito facilmente de todo o trabalho com sua personalidade bastante forte. Percebo que, apesar de útil como aquecimento corporal, pois essa dança possibilita diferentes intensidades, qualidades e dinâmicas no corpo, estranhamente, algo da essência dessa figura se mantinha presente ao longo do restante do ensaio. Também experimentei fazer o aquecimento a partir de *Coisa Muda*, que igualmente contagiou os demais materiais.

O aquecimento a partir de *Coisa Muda* marca muito a dinâmica e o tônus, o que faz parecer que a Cega poderia facilmente habitar os encaixes de *Coisa Muda*. [...]. Embora ela não habite encaixes em sua natureza primeira, nota-se grande potencial para tal.⁶⁷

Esse tipo de constatação foi o que estimulou as investigações das fisicalidades das últimas danças da dança-palestra, as quais ainda serão abordadas.

Finalmente, passei a optar principalmente pela dança de *Babilônia* para o momento de aquecimento, sendo possível uma mobilização da coluna e trabalho da estrutura de base. Dependendo do dia, entretanto, às vezes, preferia visitar os outros materiais ou mesmo fazer uma improvisação mais livre.

⁶⁶ *Suscetível* foi apresentado 10 vezes na cidade de São Paulo, entre agosto de 2022 e março de 2024, em mostras de trabalhos em processo e em minitemporada, no Teatro do Centro da Terra.

⁶⁷ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 18 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

Não apenas nessa criação, mas em vários outros trabalhos que realizei em diferentes grupos, sempre notei a importância e dei muito valor à maneira como acontece o aquecimento para cada proposta. Não considero o aquecimento como algo à parte do trabalho, mas sim como a porta de entrada para ele. Assim, modificar o tal “aquecimento” possivelmente trará maior ou menor facilidade e esforço para o trabalho que sucederá. Inclusive, noto também a existência de um aquecimento imaginativo, não apenas físico, o que traz maior porosidade para as relações e sensações promovidas pelas experimentações criativas. Logo, sempre reflito e questiono sobre a coerência dos aquecimentos em diferentes criações. Algumas vezes, já me incomodei, por exemplo, com um aquecimento que propunha um grande relaxamento e um estado de sono para, em seguida, se realizar um trabalho criativo corporal extremamente rigoroso, me gerando receio de lesões. Em outro exemplo, eram aulas de balé clássico realizadas em frente ao espelho e voltadas para uma execução correta da forma logo antes de adentrar em uma criação que utilizava a improvisação para levantar material, a qual exigia uma total liberação de qualquer julgamento e precisava de uma boa conexão entre o elenco, com desprendimento do que seria “certo ou errado”. Para acionar essa escuta entre o grupo e alternarmos nosso foco de atenção para um aspecto mais sensível, acabávamos tomando um tempo considerável do ensaio. Propostas muito divergentes podem não preparar de fato para a demanda que virá ou serem pouco eficazes e/ou eficientes, como recordei ter identificado em ambos os casos.

Outro recurso utilizado ao longo da criação da dança-palestra foi a gravação em vídeo de cada estudo prático, consistindo em um material para posterior análise e identificação do que deveria ser melhor trabalhado, desenvolvido e repensado. Entre 15 de agosto de 2022 e 15 de março de 2024, foram gravados 80 ensaios e 5 apresentações (dentre elas, compartilhamentos do processo de criação) e realizadas análises subsequentes, tanto da movimentação quanto da duração de cada parte para a construção da dramaturgia. Obviamente, inicialmente não havia qualquer preocupação relativa ao tempo de investigação de cada material, e apenas mais adiante foi analisada, em tabelas, a distribuição da minutagem de cada momento. Mais especificamente, no período mencionado, criei 20 tabelas. Em determinado momento, a minutagem em si passou a não ser a mais relevante preocupação, mas sim a apropriação de cada movimento e texto performado, no todo.

Para tanto, repeti muitas vezes a estrutura do trabalho, anotando e reafirmando tal necessidade no caderno de criação: “Deitada – tudo de novo, até que os ossos me tirem do chão”; “Voltamos a experimentar mais, novamente”; “Passar o texto antes de novo”; “Continuar repetindo, repetindo e repetindo. Fazer de novo, de novo, de novo!” “Fazer a mesma coisa de antes”⁶⁸.

Foi interessante notar que no caderno de *Coisa Muda*, também analisado ao longo do mestrado, encontrei algo parecido: “Um dia de cada vez, mas todos os dias”⁶⁹ e, também, “repetir, repetir, repetir, até transformar”⁷⁰. Na ocasião desse ensaio, nos referíamos às palavras de Manoel de Barros, “Repetir, repetir – até ficar diferente” (Barros, 1993, p. 16), em *O Livro das Ignorâncias*.

A repetição pode ser utilizada como estratégia coreográfica para a produção e transformação de sentidos e leituras de obras. Entretanto, para esse momento da pesquisa, abordo-a como atividade de estudo do movimento, fundamental para localizar e reconhecer cada deslocamento traçado. É necessária, porém, uma repetição sensível (Miller, 2022), de forma a aprofundar uma gramática para, então, jogar com os vocabulários de cada trabalho. Ao referir-me à repetição, vou ao encontro da proposta de Miller e ressalto que não proponho uma repetição mecânica, que pode submeter “o dançarino a uma negligência de si” (Bastos, 2014, p. 27), aumentando o risco de lesões corporais. É fato que a repetição pode causar grande desgaste físico às pessoas bailarinas e, por esse motivo, a insistência na realização de movimentos deve ser feita com responsabilidade e atenção, observando fatores também expressivos de forma a aproveitar cada repetição ao máximo para um refinamento integrado.

Flávio Lima (2019) afirma, a partir de sua experiência como bailarino no Balé da Cidade de São Paulo, que era comum ouvir de professoras/es, ensaiadoras/es/os e corégrafas/es/os: “repete, repete até ficar bom” (2019, p. 59). Nesse caso, compreendo que a intenção da repetição se dá em busca de uma forma

⁶⁸ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, respectivamente em 11 de outubro de 2022, 18 de outubro de 2022, 13 de abril de 2023, 15 de agosto de 2023 e 9 de novembro de 2023, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

⁶⁹ Anotação pessoal, registrada durante ensaio de *Coisa Muda*, em 17 de junho de 2019, em São Paulo/SP.

⁷⁰ Anotação pessoal, registrada durante ensaio de *Coisa Muda*, em 17 de junho de 2019, em São Paulo/SP.

ou qualidade expressiva específica, proposta e idealizada por essas/es profissionais. O autor afirma que, nessa relação, as pessoas intérpretes precisam também se apropriar de cada gestualidade proposta e criar uma corporeidade própria dentro de cada obra, sendo um trabalho bastante exaustivo, tanto mental quanto fisicamente (Lima, 2019). Inversamente, porém, já trabalhei com um coreógrafo que preferia que nós, intérpretes, não ensaiássemos muito algumas cenas específicas de um trabalho por acreditar que a repetição poderia “tirar o verniz” do movimento. Compreendo esse pensamento pelo receio de se cair, pela repetição, em um automatismo e ocasionar um esvaziamento expressivo do movimento. Entretanto, acredito que isso depende consideravelmente da habilidade das pessoas intérpretes envolvidas em lidarem intimamente com a repetição, utilizando-a em prol de um aprofundamento na relação com o movimento, renovando sempre o interesse sobre o que fazem e tirando proveito da infinidade de questões que podem ser provocadas em cada repetição. Esse assunto será novamente mencionado no decorrer da reflexão sobre o trabalho de artistas com o movimento.

2.1.5 Escolhas dramatúrgicas

Antes de adentrar nos desdobramentos de cada tópico da dança-palestra, apresento o cenário geral onde a desenvolvo, os elementos cênicos e as escolhas notadamente analógicas para a construção da dramaturgia do trabalho, conforme mencionado na introdução desta dissertação.

A musicalidade e a sonoridade se dão através do movimento dançado e do texto que utilizo para discorrer acerca da pesquisa, não havendo nenhum outro efeito ou trilha sonora. Em uma palestra, poderíamos facilmente imaginar a presença de uma tela com apresentação de *slides*, mas, aqui, opto por apenas alguns papéis com as anotações necessárias que servirão como guia. A iluminação⁷¹ do trabalho, obviamente, conta com a tecnologia disponível dos espaços de apresentação, mas opto por um desenho de luz com variações muito sutis, mantendo uma luz geral bastante aberta, com boa elaboração no acabamento e na tonalidade. O figurino é simples: uma camisa rosa (que vai ganhando marcas de suor ao longo do trabalho), um short preto e um par de joelheiras pretas, vestimentas consideravelmente atípicas

⁷¹ Convidei Victor Isidro [Vicc] como iluminadora.

para uma palestrante. Em cena⁷², apenas uma garrafa com água, uma cadeira (ou banco), uma pasta de plástico azul e os papéis sobre uma mesa pequena.

Percebo que a escolha pela utilização de poucos elementos cênicos e efeitos causa algum estranhamento no público com o qual já compartilhei o trabalho, pois, nas rodas de conversa após as apresentações que realizei, com frequência, mencionam a ausência da música ou de outros fatores para que o trabalho se encaixe na ideia de palestra-performance. Não tenho dúvidas de que o formato possibilitaria muitas construções e criações de várias outras camadas com a utilização de diversos recursos cênicos. Entretanto, para este trabalho, opto pelo simples, limpo e direto. Assumo tais escolhas apesar de ouvir, algumas vezes em que apresentei a obra ainda inacabada, que a falta de mais elementos se justificaria por ser um trabalho em processo e que, futuramente, esperar-se-ia que outros elementos fossem adicionados. Obviamente, nada impede que futuramente o trabalho seja transformado em uma criação com vários elementos. Por outro lado, reconheço, inclusive em minhas anotações, que a “situação de trabalho é frágil; não tem performance. Não tem dinheiro. Não tem show. É tudo frágil mesmo”⁷³. Parece-me coerente que a criação reflita esse contexto de trabalho. Mais além, na mesma página do meu caderno, declaro: “DESEJO: construir outras camadas somente através do corpo”⁷⁴. Sigo investigando para que, nesse trabalho, o corpo em ação seja suficiente.

A dramaturgia de *Suscetível* é construída a partir da alternância ou concomitância entre movimento dançado e texto falado, com a utilização da repetição de gestualidades em momentos específicos. Procurei instaurar diferentes percepções de tempo para cada trecho da dança-palestra através de diferentes dinâmicas, tensionando a atenção do público, ampliando seu olhar a toda a área cênica, voltando sua percepção a detalhes e sutilezas no movimento, e instigando uma reflexão e leitura sobre o tema a partir de seu próprio repertório e sensibilidade. O corpo em movimento pode, sem o auxílio de música ou grandes efeitos de iluminação, construir ritmos e musicalidade, tensão e humor, pensamento analítico e olhar contemplativo.

⁷² De acordo com o local da apresentação, o espaço poderá ser uma caixa preta, o fundo de uma sala de aula ou as cadeiras da plateia de um teatro (como apresentado na gravação em vídeo disponibilizada nesta dissertação).

⁷³ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 15 de janeiro de 2024, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

⁷⁴ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 15 de janeiro de 2024, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

Após a análise das partes de *Suscetível*, retomarei as reflexões sobre a construção dramatúrgica da dança-palestra em sua totalidade.

2.2 Análise das partes que compõem a dança-palestra

Neste subcapítulo, continuo a escrita com base no roteiro e nos textos criados para a dança-palestra *Suscetível* e desenvolvo alguns assuntos a partir de ganchos oferecidos por cada momento do trabalho artístico, a fim de uma análise mais minuciosa dos movimentos e seus desdobramentos.

O detalhamento da movimentação interessa à pesquisa pelo caráter das habilidades investigativas e técnicas como intérprete. Por isso, para a análise dos movimentos, utilizo como ferramenta o sistema labaniano⁷⁵, com ênfase nas quatorze ações de movimento (deslocamento, transferência de peso, gesto, salto, pausa, giro, queda, equilíbrio, inclinação, torção, expansão, condensação, espalhar e recolher) e nas oito ações de esforço, que têm origem nas diferentes combinações dos fatores peso, espaço e tempo, conforme a tabela a seguir:

Tabela 1 - Ações de Esforço⁷⁶

Peso	Espaço	Tempo	Ação de esforço
firme	direto	acelerado	Socar
firme	indireto	acelerado	Chicotear
leve	direto	acelerado	Pontuar
leve	indireto	acelerado	Dar lambadas leves/ <i>to flick</i>
leve	direto	desacelerado	Deslizar
firme	direto	desacelerado	Pressionar
leve	indireto	desacelerado	Flutuar
firme	indireto	desacelerado	Torcer

⁷⁵ Trata-se de uma construção de vários conceitos com sistemáticas. Rudolf Laban (1879-1958) foi um teórico da dança, coreógrafo e bailarino do século XX, nascido na Áustria-Hungria, atual Eslováquia. Estudioso do movimento, publicou vários livros e atuou como coreógrafo, professor, e gestor de instituições culturais. Exilou-se na Inglaterra em 1938, onde faleceu.

⁷⁶ Retirada de anotações registradas durante a disciplina Coreologia, do curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes – Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em 10 de setembro de 2021, ministrada pela pesquisadora e Profa. Dra. Juliana Moraes.

Em *Suscetível*, há grande foco na investigação de movimento, o que torna essa ferramenta bastante útil para a análise do movimento em si.

A dança-palestra divide-se em dez diferentes partes. Para localizar as/es/os leitoras/es, incluo novamente o *link* da dança-palestra na íntegra⁷⁷. Ao longo deste subcapítulo, também disponibilizarei *links* para acessar os trechos dos materiais específicos aos quais me referirei, bem como a transcrição⁷⁸ dos textos falados em cada momento da dança-palestra.

2.2.1 Cega

<https://youtu.be/8ngRztew6EU>

Início a dança-palestra em cena, tirando os papéis da pasta azul, colocando-os sobre a mesa e segurando minha garrafa de água, enquanto aguardo a entrada do público. Repentinamente, começo a dança da Cega, que é o material de um solo que danço no espetáculo *Devo/ve*. Nesse espetáculo, estou sentada na plateia, como se fosse uma espectadora que aguarda o início da peça. Sem aviso, levanto-me de supetão junto à entrada brusca da trilha e dou início à cena. Na dança-palestra, começo com a mesma energia, mas já na área cênica e no silêncio.

Essa dança se caracteriza por movimentos com dinâmicas muito variadas, por uma frequente gestualidade e longos deslocamentos pelo espaço, com interrupções imprevisíveis nos percursos. Em muitos momentos, não há a finalização de um movimento ou uma ideia, pois logo já se inicia uma qualidade bastante diversa e oposta, criando um tipo de humor peculiar à cena. Tomando como ferramenta o sistema labaniano de análise de movimento, é possível dizer que fazem parte dessa dança todas as ações de movimento, exceto saltos. Quanto às ações de esforço, existe majoritariamente um entrelaçamento entre chicoteadas, lambadas leves, flutuações, pontuações e socos. Reconheço, entretanto, raríssimos movimentos torcidos, deslizados e pressionados, os quais me recordo serem um pouco mais presentes no trabalho original (comparativamente à análise do vídeo apresentado junto a esta dissertação). Há variação entre todos os níveis (alto, médio e baixo), a

⁷⁷ *Link*: https://youtu.be/aEt7q_z5mQw. Acesso em: 21/7/2024.

⁷⁸ Embora o texto possua uma estrutura planejada, pode haver alterações na formulação das frases e interferências devido à relação com o público presente. Assim, será possível notar diferenças entre o texto apresentado na gravação e as transcrições.

presença de um sussurro na voz e uma expiração sonora intermitentes, os quais só podem ser percebidos pelo público na dança-palestra, pois, no espetáculo original, os sons do corpo são quase totalmente abafados pela trilha sonora intensa. A energia extravasa em acelerações e o corpo parece desejar conter essa energia em pausas e suspensões, sempre entrecortadas por novas ações que entram de supetão.

Graças ao prazer que sinto com essa dança, percebo grande vantagem em começar o trabalho com esse material, pois entrar em cena sempre traz o famoso “frio na barriga” e percebo que essa cena me alivia algumas tensões. É como se eu pudesse “gastar” uma energia excessiva que poderia interferir negativamente nas próximas partes do trabalho, principalmente, porque, nessa dança-palestra, faço falas longas, sem nenhum tipo de treinamento específico, o que considero um grande desafio. Ao começar dançando a Cega, quando emito o primeiro texto, minha fala está ofegante. Acalma-me pensar que a falta de ar pode mascarar um pouco minha falta de treinamento vocal.

Com um corte brusco, introduzo o texto de apresentação do trabalho.

2.2.2 A reflexão em movimento

Bom dia, eu sou Maria, e eu gostaria de compartilhar um pouco sobre a minha pesquisa de mestrado hoje. Sou estudante de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, orientada pela Prof. Dra. Juliana Moraes. Essa dança que eu fiz aqui é de um solo que faço no espetáculo “Devolve 2 horas da minha vida”, criado junto ao Projeto Mov_olA, dirigido pelo Alex Soares, estreado em 2016. E as pessoas intérpretes que participaram do processo de criação do trabalho, além de mim, foram Átila Freire, Ícaro Freire, Paula Sousa, Paula Zonzini e Wilson Aguiar. Ao longo dos ensaios, nós acabamos nomeando essa cena como o solo da Cega, ou, a Cega.

E eu trouxe isso porque um dos objetivos da minha pesquisa é refletir sobre como acontece a adaptação de intérpretes de dança que transitam entre diferentes processos de criação, e como acontece essa adaptação técnica e criativa.

O intuito é trazer essa reflexão para o movimento. A bailarina, pesquisadora e professora Cecilia Roos diz que “as palavras podem ser complementares ao movimento, mas nunca o substituir.”⁷⁹

No primeiro momento de texto falado me apresento, informo que a dança-palestra será sobre minha pesquisa de mestrado, explico a origem da dança anteriormente apresentada e contextualizo o objetivo da pesquisa: refletir sobre a adaptação técnica e criativa de intérpretes de dança que transitam entre diferentes processos criativos, procurando elaborar tal reflexão através do movimento.

“Dançar pode ser uma articulação de um pensamento incompleto. As palavras podem ser complementares ao movimento, mas nunca o substituir” (Roos, 2013, p. 31, tradução nossa). A segunda sentença dessa citação é dita para o público de forma a introduzir uma reflexão que acontece e que precisa acontecer no corpo. Jussara Bastos (2014), em sua dissertação de mestrado, realizado na Universidade Federal da Bahia, investiga como bailarinas/es/os de companhias com coreógrafa/es/os não residentes se adaptam a cada nova proposta apresentada e afirma que podem ser feitas muitas negociações ao longo do trabalho, relativas, por exemplo, a aspectos individuais das/es/os dançarinas/es/os à proposta coreográfica e ao modo de como são passadas as instruções da/de/do coreógrafa/e/o, mas que, no fim, “todo o processo de adaptação ao novo fazer em dança desse profissional acontece cognitivamente em/no/pelo corpo” (Bastos, 2014, p. 38).

A necessidade desse entendimento que se dá no corpo, junto ao movimento, pode ser identificada também em diversas declarações de intérpretes que entrevistei para esta pesquisa, que afirmam que sempre chega um determinado momento de um processo criativo ou montagem em que é necessário “resolver no corpo”⁸⁰; “começar a pesquisar corpo”⁸¹; “tentar decantar no corpo, tentar decantar na experiência, tentar decantar e resolver no plexo, na alma mesmo”⁸². Há, ainda, artistas intérpretes que entrevistei que apresentam relatos similares ao de Rafael Carrion, que afirma acreditar ter “uma limitação muito grande com a verbalização de certos

⁷⁹ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

⁸⁰ Entrevista concedida por Daniela Moraes a Maria Basulto, em 9 de março de 2021, via Zoom.

⁸¹ Entrevista concedida por Thainá Souza a Maria Basulto, em 8 de junho de 2021, via Zoom.

⁸² Entrevista concedida por Ricardo Januário a Maria Basulto, em 6 de julho de 2021, via Zoom.

aspectos do processo criativo”⁸³ e que sua “memória é meio atlética nesse sentido, é muito de uma sensação”⁸⁴. Cecilia Roos também coloca que sua “reflexão está sempre em um nível mais físico do que as palavras podem mostrar” (Roos, 2013, p. 47, tradução nossa) e que, no diálogo entre coreógrafas/es/os e intérpretes, nas particularidades de cada processo, as/es/os dançarinas/es/os estão sempre articulando as ideias propostas através do movimento (*Ibidem*, p. 18, tradução nossa). Ela considera que a experiência de cada intérprete em uma criação (e a cada repetição de um mesmo material) é única e que, em um processo, quem dança está “praticando teoria e teorizando prática” (*Ibidem*, p. 20, tradução nossa). Esta é a proposta dessa pesquisa, realizada a partir da minha vivência como bailarina.

Dando seguimento à dança-palestra, informo ao público que dançarei o material de um outro trabalho, chamado *Babilônia*.

*Então, para seguir com essa reflexão com o movimento, eu trouxe mais um outro material, que é do espetáculo “Babilônia”, criado junto ao Grupo MEIO, estreado em 2022, e que foi dirigido pela Iolanda Sinatra, Everton Ferreira e Carolina Canteli. E as outras pessoas intérpretes que participaram da criação, além de mim, foram Everton Ferreira, Iolanda Sinatra e Nina Giovelli. Então, agora, o material de Babilônia*⁸⁵.

2.2.3 Babilônia

<https://youtu.be/MFkowrBvXZ0>

Deito-me no chão, da mesma maneira em que começamos originalmente o espetáculo. Essa dança se caracteriza por uma progressão da velocidade (do tempo lento para o rápido) e por uma evolução dos níveis (da horizontalidade no chão para a verticalidade em pé). O trabalho se desenvolve a partir da tarefa das/es/os intérpretes criarem várias espirais no corpo e no espaço para o desenvolvimento da dança. A trajetória desenhada no espaço acontece de forma desordenada, característica que se dá pela interferência direta de quatro intérpretes no trabalho

⁸³ Entrevista concedida por Rafael Carrion a Maria Basulto, em 11 de março de 2021, via Zoom.

⁸⁴ Entrevista concedida por Rafael Carrion a Maria Basulto, em 11 de março de 2021, via Zoom.

⁸⁵ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

original, pois os corpos muitas vezes se chocam e, tendo ou não o contato entre eles, propõem redirecionamentos espaciais ao longo de todo o espetáculo.

Figura 1 – Apresentação de Suscetível



Fonte: Foto: Everton Ferreira.

Nota: Apresentação de Suscetível, realizada no Teatro do Centro da Terra em março de 2024.

Analisando a partir dos conceitos labanianos, as ações de movimento que mais prevalecem ao longo de todo o trabalho são giros, deslocamentos e desequilíbrios. Todas as outras ações também acontecem, mas com menor obviedade, exceto gestos⁸⁶, que nunca aparecem. A pausa, no entanto, é apenas a porta de entrada do material, que acontece anteriormente a qualquer movimentação. Na aceleração dos giros, perde-se o controle do corpo e os desequilíbrios são seguidos por quedas, com grande impacto nas pernas, que sustentam o corpo em corridas e em novas espirais nos níveis alto e médio, evitando que o corpo desabe no chão. Torna-se bastante complexo identificar as ações de esforço desse trabalho devido à continuidade do desenho que se estabelece. A gradação da velocidade lenta para mais rápida é parte central da dramaturgia do trabalho. Para incluir na dança-palestra, escolhi os movimentos contidos no desenvolvimento dramático dessa longa aceleração, que

⁸⁶ A ação de movimento gesto, para Laban, consiste em um movimento que não interfere na estabilidade do corpo.

acontece nos primeiros trinta minutos da obra, com pequenas variações ao atingir o ápice. A fluência, nesse caso, é consideravelmente livre.

Para transitar para a próxima cena da dança-palestra, ralento em meu corpo a espiral de *Babilônia* até iniciar, de forma quase emendada, o próximo texto.

2.2.4 Material de Movimento

Esse material, na verdade, toda essa progressão, do nível baixo e tempo lento, e que vai ganhando uma velocidade e verticalidade, acontece durante mais ou menos 30 minutos. Aqui eu fiz de uma forma bem mais acelerada para conseguir dar uma noção mais geral do que é o material. Já deu para perceber que eu acabo repetindo muito o termo material e eu acho que vou repetir mais ainda.

Então, eu trouxe uma definição do que pode ser material de movimento, a da bailarina, professora e pesquisadora Chrysa Parkinson. Ela diz assim: “Material de movimento é movimento que pode ser articulado, repetido, comunicado e manipulado de maneira clara o suficiente para que ele se torne um conteúdo coreográfico”.⁸⁷

Explico, para a plateia, que a dança que acabei de apresentar desenvolveu-se muito mais rapidamente na dança-palestra do que no espetáculo original *Babilônia*, no qual esse processo dura trinta minutos. Justifico que operei essa modificação temporal, porque queria mostrar o material da forma mais completa possível dentro da curta duração da cena, que varia entre quatro e cinco minutos e meio na dança-palestra, de acordo com o dia.

Assim como tenho feito aqui nesta escrita, durante a dança-palestra, repito com frequência o termo “material” e, por esse motivo, acredito ser importante explicar meu ponto de vista sobre esse termo para o público. Trago⁸⁸, então, uma possível definição para material de movimento, apresentada pela bailarina, pesquisadora e professora Chrysa Parkinson (2013) em uma conversa realizada com Roos:

Material de movimento é movimento que pode ser articulado, repetido, comunicado e manipulado de maneira clara o suficiente para que ele se torne um conteúdo coreográfico. Isso pode incluir estados qualitativos que

⁸⁷ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

⁸⁸ Na dança-palestra, cito o trecho reduzido, conforme apresentado no início deste subcapítulo.

produzem movimentos consistentes e reconhecíveis, frases de movimento (vários movimentos colocados juntos), ou um simples movimento (passos) (Parkinson; Roos, 2013, p. 78, tradução nossa).

A autora acrescenta, ainda, que um material é criado a partir de procedimentos diversos, os quais podem remodificá-lo sucessivamente.

Na dança-palestra, é apenas mais adiante que apresento outra definição para material. Contudo, aqui, gostaria de já trazê-la para melhor organização dos assuntos. O coreógrafo Jonathan Burrows (2010) faz algumas provocações e reflexões em seu livro *A Choreographer's Handbook*. Dentre os variados tópicos, ele reflete sobre o termo “material” de forma semelhante à reflexão de Parkinson:

Em dança, nós frequentemente usamos a palavra “material” para descrever movimentos individuais ou sequências curtas encontradas através de processos de improvisação, os quais são então colocados em relação para criar uma coreografia (Burrows, 2010, p. 5-6, tradução nossa).

Entretanto, Burrows apresenta também uma outra ideia para a terminologia, sugerindo que pode ser aquilo que acontece entre um movimento e outro. Assim, a ênfase se volta para a composição: “colocando duas coisas em relação. Colocar coisas em relação modifica completamente cada uma delas” (Burrows, 2010, p. 6).

Tais pontos de vista acerca do termo trazem um questionamento bastante corriqueiro para mim, mas que poucas vezes consigo elucidar. Quando um material configura uma coreografia? Wellington Duarte, com quem trabalho no Núcleo EntreTanto, frequentemente coloca que existe um pensamento na fisicalidade dos trabalhos de dança. Quando um material já configura ou não um pensamento? Todo material é um pensamento? Na dança-palestra, por exemplo, acredito que os pensamentos de cada material tenham sido alterados, pois estão inseridos em novo contexto, acessados por vias diferentes e influenciados por inúmeros outros fatores — ainda que eles mantenham, em alguma medida, suas qualidades físicas originais. É nítido, porém, que cada um dos três materiais dançados trata modos diversos de pensar dança, ainda que eu traga para a cena apenas pequenas amostras. Não chego a uma conclusão, mas percebo que, ao utilizar o termo “material”, aqui, me refiro à qualidade de movimentações específicas de obras já existentes, as quais necessitam de habilidades técnicas e criativas para serem executadas.

Informo ao público que, em seguida, apresentarei um outro material, extraído do trabalho *Situação de Atrito: uma coisa muda* (2019), que se trata de um mote de movimento presente em todo o trabalho, o qual nomeei “encaixes”.

Bom, e um terceiro material que eu trago para a discussão é o do trabalho “Situação de Atrito: uma coisa muda”, criado junto ao Núcleo EntreTanto, estreado em 2019 e dirigido pelo Wellington Duarte. As outras pessoas intérpretes que participaram desse processo de criação foram, além de mim, o próprio Wellington Duarte e a artista Aline Brasil. Para esse trabalho, a gente utiliza um mote de movimento que percorre todo o trabalho, o qual eu chamei de “encaixes”. Vamos lá, então, para o material dos “encaixes”.⁸⁹

2.2.5 Encaixes

<https://youtu.be/8eWIRgxx1q0>

“O pulso e as intensidades vêm da matéria. Menos mirabolância”; “Tempos e encaixes da própria estrutura”⁹⁰ – tais trechos foram retirados do caderno de criação de *Coisa Muda*, criação cuja pesquisa se deu no corpo a partir da insistência de procedimentos específicos para uma fisicalidade expressiva, nunca repetida pela busca da forma, mas pela transformação do material, que muitas vezes surpreendia as próprias pessoas que dançam. A ideia dos “encaixes” se caracteriza pela exploração das partes do corpo que dobras e que literalmente se encaixam, se apoiam e se entrelaçam. Na reconfiguração da estrutura corpo, há momentos de suspensão ou respiros, utilizados não como um efeito de pausa, mas como um tempo para reconhecimento do que se sucede, de forma a evitar automatismos nos próximos deslocamentos, que ocasionarão novas reconfigurações. Nesse processo, pareço operar como um objeto de mim mesma. Em cada suspensão, o olhar procura identificar a situação apresentada e alguns movimentos da cabeça podem ser vistos pelo público. O tempo de desestabilização das estruturas que se formam também pode variar, entrando em maior ou menor fluxo. Uma curiosidade é a utilização das mãos fechadas em grande parte do material, informação que identifico se estabelecer

⁸⁹ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

⁹⁰ Anotação pessoal, registrada durante ensaio de *Coisa Muda*, respectivamente, 25 de junho de 2019 e 2 de julho de 2019, em São Paulo/SP.

pelo tempo de convívio em criação junto à intérprete Aline Brasil, que frequentemente trazia essa configuração.

Descrevo aqui também os “encaixes” segundo a sistemática de Laban: na dança-palestra, o material apresenta pausas, inclinações, transferências de peso, gestos, torções, giros, equilíbrios, quedas e deslocamentos como principais ações de movimento. Quanto às ações de esforço predominantes, identifico pontuar, chicotear, dar lambadas leves e, pontualmente, torcer. Ao analisar o registro desse material em vídeo, notei uma distância muito grande entre o que vi e a minha percepção ao realizar o movimento, principalmente, em relação às ações de esforço. Em vídeo, poucas vezes reconheço um peso firme, sendo que ele está sempre presente na minha sensação ao dançar, exceto nas pausas, as quais considerava leves e que, nesse caso, coincidem com minha leitura ao assistir à gravação.

Figura 2 - Apresentação de Suscetível



Fonte: Foto: Everton Ferreira.

Nota: Apresentação de Suscetível, realizada no Teatro do Centro da Terra, em março de 2024

A utilização do vídeo para análise de movimento tem sido bastante efetiva, recurso que comecei a utilizar com mais frequência em outras criações e estudos apenas mais recentemente, pois sempre foi desagradável me assistir dançando e tenho ciência de que essa questão acomete várias/es/os outras/es/os bailarinas/es/os. É comum que a gravação de movimento em vídeo exponha para as/es/os

próprias/es/os intérpretes algumas fragilidades e habilidades antes não reconhecidas, bem como as incompatibilidades entre sensação do movimento e leitura realizada por esse olhar externo. Um bom exemplo, a meu ver, é a dança clássica, que muitas vezes é lida pelo público em geral como uma dança leve e sem esforço, mas que, na realidade, exige um trabalho muscular bastante intenso e bem equilibrado entre as partes do corpo para poder expressar tal leveza.

2.2.6 Vias de acesso aos materiais

Nessa parte, falo para as/es/os espectadores presentes sobre como acesso os materiais por vias diferentes.

Cada um desses materiais, os Encaixes, Babilônia e a Cega, eu acesso por vias diferentes, por exemplo, levando o foco de atenção para a estrutura física do corpo ou resgatando imagens construídas ao longo dos processos de criação ou me conectando a sensações produzidas pela movimentação e, assim, a sensação passa a alimentar o movimento e vice-versa.

Cecília Roos fala sobre uma habilidade de transitar entre o olhar interno e o olhar externo no trabalho com o movimento e que existe também uma relação complexa entre uma perspectiva intuitiva e uma consciente, que envolve também a sensorialidade, a presença e a atenção. Sem dúvida, esses fatores todos também estão envolvidos no acesso a cada um desses materiais.⁹¹

A dança da Cega acontece a partir da criação de um ambiente imaginário que contém diversos elementos, como sons, cheiros, texturas, cores e objetos, e é a partir da interação dessa figura com o espaço que acontece a movimentação. No caso de *Babilônia*, além de relembrar procedimentos realizados para a criação, procuro me conectar à sensação proporcionada pelo movimento. Assim, sensação e movimento começam a se retroalimentar. Cheguei a anotar pontos que contribuem para acessar o material de *Babilônia*:

*Espiraais; órgãos; água. Quatro esferas⁹² que se confundem, se sobrepõem, orbitam entre si. Corpo de *Babilônia*: contínuo e conectado, sem pausas, apenas suspensões nas espirais da vertigem. EXISTIR NAS ESPIRAIS.⁹³*

⁹¹ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

⁹² Refiro-me à cabeça, caixa torácica, bacia e pés, embora não apareçam na anotação.

⁹³ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 25 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

Já no caso dos encaixes de *Coisa Muda*, coloco o foco da minha atenção na estrutura física do corpo, com especial escuta às partes que dobram e, assim, a partir da reconfiguração dessa estrutura é que o corpo se move: “Corpo de *Coisa Muda*: fragmentado; com pausas para reconhecimento; encaixes de pedaços que reconfiguram a estrutura. A ESTRUTURA SEMPRE TENTA ENCONTRAR OUTRA POSSIBILIDADE”⁹⁴.

Seguindo, em virtude de a pesquisa buscar aprofundar a reflexão sobre a adaptação de intérpretes no trânsito entre diferentes trabalhos, proponho, então, transitar em cena entre os três materiais apresentados nos blocos anteriores, *Cega*, *Babilônia* e *Encaixes*, procurando deixar cada um deles o mais nítido possível.

E como a minha pesquisa é sobre a adaptação do trânsito da pessoa intérprete em diferentes propostas, vou experimentar transitar entre os três materiais apresentados, tentando deixar o mais nítido possível do qual se trata.

*Para esta pesquisa, eu cheguei a entrevistar outras pessoas intérpretes e a artista Ilana Elkis comentou que, muitas vezes, os materiais vazam de um trabalho para o outro porque são informações que intérpretes carregam, e é preciso tomar muito cuidado com isso. Então, a proposta agora é isolar cada material e não deixar que esses materiais apresentados interfiram nas qualidades uns dos outros. Aqui, já temos um desafio. Pode ser que não dê certo.*⁹⁵

2.2.7 Trânsito “puro” ou Rigor na troca dos materiais

<https://youtu.be/q2tSfhplmPk>

Ao dançar cada um dos três materiais, procuro manter o rigor na apresentação de cada um deles e não deixar que eles interfiram uns nos outros, modificando-se. A partir da ideia de isolar cada material, nomeio esse momento como Trânsito “puro”. As aspas se fazem necessárias, pois, parto do pressuposto de que não existe um tipo de pureza em movimento, já que, como temos falado, a corporeidade está em constante mudança e transformação. Katz (2021) coloca que o

⁹⁴ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 25 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

⁹⁵ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

corpo nunca está pronto e a coleção de informações que chegam nele tampouco se mantém intacta, pois elas contaminam umas às outras, transformando-se mutuamente. Assim, torna-se impossível imaginar uma “pureza” na movimentação de qualquer corpo. Entretanto, nesse momento da dança-palestra mantenho essa intenção, pois a ideia é deixar evidentes as diferenças entre os materiais para o público.

Aqui, coloco um desafio para mim mesma: buscar uma versatilidade mesmo que eu possa falhar. Em conversa já citada anteriormente entre as pesquisadoras Cecília Ross e Chrysa Parkinson, esta discorre sobre o trabalho artesanal de pessoas intérpretes no reconhecimento e na transformação de suas habilidades:

Elas podem transferir habilidades de um processo para o próximo, mas a aplicação é imprevisível porque experimentação com forma e conteúdo é parte de seu trabalho. Elas se tornam habilidosas em se adaptarem a novas demandas: transformar o que elas sabem, abandonar e aprender algo novo fazem parte de seu treinamento e trabalho. Essa habilidade de adaptação está em contraste direto com a gravura profunda de conhecimentos físicos especializados no corpo. A repetição é essencial no processo de trabalho de bailarinas/es/os; ela é protetiva e inevitável devido às limitações do corpo de qualquer pessoa (Parkinson; Roos, 2013, p. 83, tradução nossa).

Daniela Moraes coloca que, ao trabalhar concomitantemente com diretoras/es diferentes, notava que “tinha bastante dificuldade no começo, de escorregar para outros lugares. Mas eu acho que é treino, é prática”⁹⁶. Para ela, não era um processo rápido compreender uma proposta de um outro pensamento e logo “trocar uma chave”⁹⁷. O bailarino Ricardo Januário conta como se sente ao transitar entre trabalhos com propostas convergentes ou divergentes:

quando os projetos são distantes, assim, para mim é mais fácil separar, esse horário aqui é esse horário, é esse tipo de raciocínio, é esse tipo de funcionamento, é essa linha que a gente está buscando alcançar, seja no corpo, seja no campo da discussão, e aquele lá é outro, é outro rolê, é outro negócio. [...] Quando são diferentes, para mim, é muito melhor, é muito melhor. Porque quando são parecidos eu fico muito num jogo de tipo, mano, o que que eu vou usar aqui, o que que eu vou usar ali? Eu só tenho eu mesmo!”⁹⁸

⁹⁶ Entrevista concedida por Daniela Moraes a Maria Basulto, em 9 de março de 2021, via Zoom.

⁹⁷ Entrevista concedida por Daniela Moraes a Maria Basulto, em 9 de março de 2021, via Zoom.

⁹⁸ Entrevista concedida por Ricardo Januário a Maria Basulto, em 6 de julho de 2021, via Zoom.

A prática e a repetição são fundamentais nesse processo e serão mencionadas novamente nas partes seguintes. Por agora, cabe dizer que é comum que movimentações praticadas em determinados estudos escapem para outros contextos de dança, sendo fundamental uma consciência das pessoas intérpretes sobre esse risco, que pode ou não ser bem-vindo em determinadas situações, podendo envolver, inclusive, questões éticas.

Vinícius Francês fala sobre uma provocação recebida da direção de uma companhia acerca de pesquisas de diferentes grupos que começam a se confundir no corpo de um intérprete: "você trabalha aqui nesse treinamento, mas você também está carregando treinamentos de outros espaços. Como você pretende verticalizar a nossa linguagem?"⁹⁹. Vinícius continua:

Essa é uma pergunta que, por vezes, eu acho pertinente e muitas vezes, eu acho um pouco contraditória, porque é um tipo de acordo que é unilateral, na minha opinião. Porque diretores e diretoras não pensam duas vezes em exportar o seu trabalho, sua linguagem para outros espaços, seja na arte-educação, seja em companhias que os convidam. Não existe esse tipo de acordo, que é um acordo saudável.¹⁰⁰

A observação que Vinícius traz sobre os acordos na profissão é extremamente relevante, pois são fatores que interferem diretamente na criação em dança. Se uma pessoa intérprete tem contato com apenas um tipo de vocabulário ou se experiencia diferentes propostas, certamente serão informações que interferirão em seu trabalho técnico-criativo. Ao mesmo tempo, criações exportadas pela direção a outros espaços de trabalho também podem sofrer interferências, havendo, ainda, o risco de uma desconsideração do trabalho realizado pelos corpos do elenco original. Concordo com Vinícius quando ele acrescenta que "precisa haver [por parte da direção] uma confiança de que, no momento em que estamos trabalhando, estamos profundamente nisso, e só nisso"¹⁰¹. Embora diretoras/es de grupos independentes de São Paulo tenham cada vez menos exigido exclusividade das/es/os intérpretes com quem trabalham, isso ainda acontece. Esse assunto tem pertinência dentro do recorte desta pesquisa e já foi apresentado no Capítulo 1. Retomemos, então, a reflexão sobre as experiências de pesquisadoras/es de movimento.

⁹⁹ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

¹⁰⁰ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

¹⁰¹ Entrevista concedida por Vinícius Francês a Maria Basulto, em 30 de abril de 2021, via Zoom.

Conforme menciono na dança-palestra, a pesquisadora, bailarina e professora Cecilia Roos (2013) reflete sobre a habilidade de dançarinas/es/os de transitar entre os olhares interno e externo no trabalho com o movimento, ou seja, de fazer uso de uma mudança de perspectiva. Ela afirma haver uma relação complexa entre perspectivas intuitivas e conscientes, envolvendo também a atenção, a sensorialidade e a presença.

Tudo o que leva você a ir mais fundo no processo é importante, nenhuma coisa é mais efetiva do que outra; tudo depende da situação. Às vezes as escolhas dos métodos são conscientes, às vezes, são parcialmente inconscientes, embora com um nível de atenção (Roos, 2013, p. 44, tradução nossa).

Paula D'Ajello, em sua dissertação de mestrado, tece diversas reflexões acerca de treinamentos formativos de intérpretes de dança e utiliza regularmente a ideia de fluxo:

[...] no sentido de presença, de estar presente, estar em vida. É interessante pensar a presença do intérprete como fluxo, pois indica uma propriedade de movimento e de transformação. Essa concepção de presença em fluxo parece-me muito apropriada, pois desloca a definição de presença como um dom, talento ou habilidade inata e imutável do intérprete para um estado efêmero de troca que se atinge através de um esforço sutil e delicado, e que, a qualquer momento, pode perder-se novamente (D'Ajello, 2016, p. 68).

O psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi elabora o conceito de *Flow*, ou fluxo, como um “estado subjetivo que pessoas relatam quando estão completamente envolvidas em algo a ponto de se esquecerem do tempo, cansaço e qualquer outra coisa além da atividade em si” (2014, p. 230, tradução nossa). Tal estado pode acontecer em atividades das mais diversas, que, em geral, consomem tempo, apresentam certo grau de dificuldade e podem apresentar riscos, sem alguma recompensa aparente. O autor coloca que, a partir de um estudo com entrevistas com alpinistas, jogadores/as de xadrez, atletas e artistas, notou-se uma experiência subjetiva semelhante entre eles: a de uma corrente, ou fluxo, que os carregava sem esforço. Tal experiência é extremamente prazerosa, motivo pelo qual as pessoas procuram alcançá-la novamente.

Nas ideias trazidas por Roos (2013), D'Ajello (2016) e Csikszentmihalyi (2014), uma elaboração pessoal na realização de atividades nos faz alcançar estados específicos de concentração e entrega. Traço um paralelo entre a ideia de presença

(D'ajello, 2016) e o estado de fluxo (Csikszentmihalyi, 2014), pois ambos sugerem um estado de consciência extra cotidiano que pode ser reconhecido no trabalho de pesquisadoras/es de movimento com suas potências expressivas, uma vez que mergulham atentamente em questões internas (sensações, percepções e motivações) e externas (a mecânica do movimento em si). Nesse processo, há a transformação de uma materialidade com a qual se está trabalhando (no caso da dança, o próprio corpo em movimento expressivo), bem como uma reorganização interna da/e/o artista.

Ao criar, ao receber sugestões da matéria que está sendo ordenada e se altera sob suas mãos, nesse processo configurador o indivíduo se vê diante de encruzilhadas. [...] Procurando conhecer a especificidade do material, procurará, também, nas configurações possíveis, alguma que ele sinta mais significativa em determinado estado de coordenação, de acordo com seu próprio senso de ordenação interior e o próprio equilíbrio. Será uma busca que não se esgota na palavra, por mais lúcida que seja, pois é uma busca que integra formas de ser (Ostrower, 2014, p. 71).

Por outro lado, não é possível mensurar o nível desses estados alcançados por bailarinas/es/os em seus trabalhos, pois são infinitos os fatores que atravessam seus corpos a cada dia, interferindo também no estado de presença. Entretanto, com o trabalho técnico e treinamento contínuo, essas/es artistas passam a garantir certo nível de execução técnica e expressiva, independentemente das intempéries da vida (embora, ainda assim, seus próprios olhares e de pessoas especializadas possam notar diferentes nuances em suas *performances*).

Paula D'Ajello (2016) também reflete sobre a postura no trabalho, pontuando alguns termos de relevância para este tópico: a autonomia, que descreve como a “responsabilidade pela sua própria experiência” (D'ajello, 2016, p. 78) e a autoria, que, nesse caso, consiste em criar sua experiência. Parkinson (2013) também discorre sobre ser autor/a/e da sua própria experiência como intérprete, que envolve uma intuição treinada ao longo de uma trajetória, integrada às atividades das quais participa. Ao criar essa experiência própria, a pessoa que dança proporciona uma coloração nos movimentos que produz, podendo, contudo, haver uma distância entre o que sente e o que está sendo visto.

Todos esses conceitos contribuem para a explanação sobre a complexidade da experiência de intérpretes em processos criativos. A partir da minha experiência, essa lógica também pode ser aplicada ao transitar entre diferentes trabalhos no cotidiano, ao passo em que o acionamento de um modo de concentração,

disponibilidade e presença acontece de acordo com as variações de cada demanda e com a identificação das ferramentas mais apropriadas para lidar, testar, formular e elaborar cada proposta. E, felizmente, trata-se de processos prazerosos.

Retomando o foco à movimentação específica realizada no Trânsito “puro”, percebo que o acesso a cada material também é alterado, pois depende de onde estou e para onde vou. Assim, compartilho aqui algumas análises realizadas a partir da prática e a tentativa de uma descrição das estratégias utilizadas para transitar entre os três materiais nitidamente. A escrita mais sincera para esse compartilhamento é a do caderno de criação da dança-palestra, com anotações de pontos identificados que demarcam o exercício da transição. Seguem as anotações relativas à percepção do movimento para transitar entre alguns materiais. Os trechos abaixo foram escritos no mesmo ensaio e uma das observações foi escrita posteriormente, ao assistir ao vídeo gravado nesse mesmo dia. Entre colchetes, estão anotações recentes.

Do corpo de Babilônia para o corpo de Coisa Muda é mais fácil acessar, pois as partes já sugerem quase sempre possíveis encaixes.

De Coisa Muda para Babilônia parece mais difícil entrar em alguma espiral, embora apareçam bastante nos desenhos das estruturas. Penso que do tônus mais firme de Coisa Muda, mudar para a fluidez mais livre de Babilônia, é o que dificulta mais esse acesso.

Coisa Muda para Babilônia:

- A própria queda que acontece de uma estrutura para outra (centro de gravidade sai do equilíbrio) e, na queda, encaixes se soltam e se dá um direcionamento de uma espiral.
- Dar continuidade a uma espiral dada na estrutura. Pela lógica da fragmentação [de Coisa Muda], não seria possível seguir na mesma direção [pois o movimento fica limitado em algum momento e trava]. Nesse caso, desfazo os encaixes dando continuidade a essa espiral dada. [Isso pode ser feito pela impossibilidade de continuar ou por escolha. Mesmo se for possível continuar nesse caminho da espiral pela fragmentação, opto por desfazer os encaixes].
- Sair da espiral da estrutura pela direção oposta.

Babilônia para Coisa Muda:

- Pelo impulso da parte que cola em outra e encaixa [ao pausar, as extremidades já sugerem encaixes];
- Pela aproximação gradual de partes ao longo da espiral;
- Eu iria cair fazendo Babilônia [pela vertigem que o material gera]; decidi recolher o corpo e encaixar; não caí, mas fui para o chão em recolhimento [anotação posterior, ao assistir ao vídeo da experimentação];

- Necessariamente, preciso encontrar um ponto de apoio/fixo para a pausa existir, se não, não configura o encaixe. Se não, “giro abraçada” e isso seria uma sobreposição dos materiais e não um intercalamento.¹⁰²

No dia seguinte, continuo a investigação:

Dificuldades de sair do Babilônia, porque a vertigem dificulta alguns estados com maior fluxo ou que precisam de precisão sem a possibilidade de pausas mais longas.

As pausas do Encaixe servem para reconhecer [a estrutura corpo], justamente. As da Cega já dialogam com o imaginário externo. É mais difícil acessar tão rápido.

Babilônia para Encaixe é mais direto. A própria estrutura já propõe muito esse trânsito. As partes sempre se aproximam para possíveis encaixes. Organicidade maior para transformar. A Cega é muito deliberada. Ela sai do universo da estrutura e o foco vai para os elementos imaginados no espaço.

A Cega vai parecer que está transitando nos outros dois materiais. Pode parecer, se não der o tempo de habitar cada um.¹⁰³

Tais detalhamentos poucas vezes se veem nítidos no vídeo apresentado junto a esta dissertação. Ressalto que esse estudo minucioso relatado em diário, do trânsito entre os materiais, aconteceu no ano 2022. A gravação que acompanha esta dissertação, realizada em 2024 (1 ano e 5 meses depois), já mostra a reconfiguração de algumas estratégias e readaptações devido à repetição nos ensaios e, também, a desgastes corporais. Se, por um lado, a repetição atenta e sensível constrói uma apropriação e assimilação do estudo específico, o tempo também atua como transformador dos materiais, tanto pela própria repetição (que revela novos caminhos) quanto pela interferência de outras experiências, práticas e possibilidades físicas do momento (alteradas devido a lesões ou exaustão). Ademais, o tempo cênico propõe um outro ritmo de alternância entre os materiais, diferente dos ensaios, o que também redistribui a frequência e o acesso a cada fisicalidade.

A partir do estudo das gravações realizadas, também procurei identificar se havia uma predominância na ordem em que cada um dos três materiais aparecia, pois alguns acessos poderiam ser mais fáceis que outros, implicando em uma repetição

¹⁰² Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 25 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

¹⁰³ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 26 de outubro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

automatizada de tal ordenação devido a alguma habilidade corporal mais desenvolvida. Em vários estudos gravados em novembro de 2022, por exemplo, identifiquei uma distribuição bem equilibrada do trânsito entre os três materiais e, ao notar que eu já estava passando por todas as ordens possíveis, essa questão deixou de ser um ponto de especial atenção. Entretanto, ao longo dos meses, esporadicamente, fazia essa análise novamente para verificar possíveis cristalizações e procurar dissolvê-las.

Observo em minhas próprias anotações que, na articulação entre um material e outro, direciono meu olhar e minha percepção corporal mais enfaticamente para a estrutura física e a forma (embora as sensações também apareçam). Essa atenção à forma nessa dança-palestra tem bastante importância devido ao caráter explicativo do conteúdo sobre o qual discorro oralmente e é fundamental que o público identifique os materiais que levo para a discussão. Tal rigor torna-se extremamente necessário, caso contrário, não teriam validade os questionamentos que a pesquisa provoca (responder com nitidez aos desafios da adaptabilidade corporal).

Embora a forma ganhe protagonismo nessa etapa, o material desenvolvido não conta com uma predefinição dos movimentos em uma coreografia rígida. Obviamente, alguns caminhos acabam por se repetir, embora não sejam fixos. Ao apresentar a dança-palestra nessa parte, procuro organizações pouco previsíveis, buscando variar a duração de cada material e alternar aleatoriamente entre eles. Logo, mesmo com a atenção direcionada à forma, acontece um trabalho criativo intenso em cena e, ainda que minha tarefa seja isolar cada material, de alguma maneira, eles estabelecem uma relação (tanto para mim, como bailarina, quanto para o público).

Diminuo o fluxo dessa dança, faço uma breve pausa, coloco-me no centro do espaço cênico e me dirijo para outro lado do espaço. Recomeço a dançar.

2.2.8 Trânsito “com” ou Esboçando outros arranjos

<https://youtu.be/VlnYhKeBGm8>

Nessa dança, retomo novamente os mesmos três materiais, mas agora procuro fazer um “com” o outro, ou seja, sobreponho dois ou três materiais, criando

quatro possibilidades de combinação diferentes: Cega com *Babilônia*, *Babilônia* com Encaixes, Encaixes com a Cega, ou os três juntos. Da mesma maneira que na parte anterior, procuro deixar nítido quais são esses materiais em cada combinação escolhida. Por exemplo, posso fazer os Encaixes junto com gestos da Cega ou as espirais de *Babilônia*, mantendo algum Encaixe no corpo, e assim sucessivamente. Este é um momento de colagem, no qual procuro deixar os movimentos e suspensões de cada um dos materiais perceptíveis no meu corpo, sobrepondo-os.

A ideia dessa experimentação aconteceu pela sensação física de que a Cega poderia habitar os Encaixes, conforme mencionei anteriormente. As pessoas espectadoras às vezes riem nessa parte da dança-palestra, talvez pela graça de me verem tentando juntar materiais distintos no meu corpo, e que talvez possam identificar das cenas anteriores. O artista Everton Ferreira, diretor do Grupo MEIO e também fotógrafo que me acompanha nesta criação, comentou, por exemplo, que nesse momento observa o movimento como *glitches* de imagem, com a aparição de um material no outro e com o surgimento de borrões repentinos.

Figura 3 – Apresentação de Suscetível



Fonte: Foto: Everton Ferreira.

Nota: Apresentação de Suscetível, realizada no Teatro do Centro da Terra, em março de 2024.

Fiz anotações sobre a percepção desse experimento ao longo da criação:

Sobreposição – uma qualidade interfere na outra. Ex: Fluidez do rolamento de Babilônia foi comprometida pelos Encaixes. Os gestos bruscos da Cega também interferiram na continuidade das espirais. A Cega e os Encaixes se deram bem. Babilônia com os Encaixes, acho que se deram bem [apesar do rolamento ter algumas travadas, os dois materiais, quanto à forma, dialogam bem].¹⁰⁴

Como um material tende a desestabilizar o outro, aparecem desequilíbrios engraçados e corridas atrapalhadas. Não sei se esses já seriam alguns resultados das combinações ou se são só sujeiras e materiais ainda confusos.¹⁰⁵

Atenção Trânsito “com”: deixar os materiais existirem sozinhos, sem neura. O “com” virá. Não precisa ter tanta pressa. Lento funciona. Não deixar travar/atravar as espirais quando Encaixes também vêm “com”. Pontuar momentos do “com”: rolar com Cega; rolar com Encaixes; correr com Encaixes e braço esticado da Cega; Babilônia correndo + gritinho da Cega.¹⁰⁶

Aqui, parece que há alguma outra dança que começa a ser criada e a provocação de Burrows me pega: “Às vezes, situações nos pedem para definir se somos bailarinas/es/os ou coreógrafas/es/os – isso acontece, com frequência, em algum ponto durante nosso treinamento. O que uma escolha como essa significa?” (2010, p. 206, tradução nossa). Apesar de não focar nas questões sobre autoria nesta pesquisa, reconheço-me como autora dessa dança-palestra, mesmo que os movimentos com os quais a construa venham de obras de outras/es/os coreógrafas/es/os. Afinal, eu também participei da criação de cada um desses materiais quando surgiram originalmente.

Após essa experimentação na dança-palestra, sento-me à mesa e faço uma breve reflexão acerca das experiências no Trânsito “puro” e no Trânsito “com”.

¹⁰⁴ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 8 de novembro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

¹⁰⁵ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 9 de novembro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

¹⁰⁶ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 16 de novembro de 2022, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

Figura 4 – Apresentação de Suscetível



Fonte: Foto: Everton Ferreira.

Nota: Apresentação de Suscetível, realizada no Teatro do Centro da Terra, em março de 2024.

2.2.9 A adaptação de intérpretes de dança em criações múltiplas

É interessante pensar que dançar cada material isoladamente, mas postos um em seguida do outro, como fiz no primeiro momento, ali [aponto para a área em que dancei o Trânsito “puro”], me gera uma sensação muito diferente de quando os apresentei primeiro, nos blocos anteriores, isolados. O acesso a cada um deles, inclusive, é modificado de acordo com a ordem em que são colocados, porque depende de onde eu estou e para onde eu vou.

O coreógrafo Jonathan Burrows traz uma definição para material que me parece pertinente para essa discussão. Ele diz: “O material é o que acontece no intervalo entre dois movimentos. Assim, coloca-se a ênfase na composição, colocando duas coisas em relação. Colocar coisas em relação, uma com a outra, modifica totalmente cada uma delas”. Talvez, aqui, já esteja

se configurando um quarto material, composto pelos outros três. E podemos também pensar que, ainda que minha tarefa fosse isolar cada um dos materiais, de alguma forma, eles se relacionaram.

E em um segundo momento, ali [aponto para a área em que dancei o Trânsito “com”], experimentei fazer esses mesmos materiais de novo, mas um COM o outro. Então, eu passei por 4 situações: Encaixes com Babilônia, Babilônia com Cega, Cega com Encaixes e os três juntos. Eu tentei deixar cada um deles muito nítidos e identificáveis para vocês, mesmo com a sobreposição entre eles.

Essa experimentação me faz pensar sobre o desafio de isolar os materiais ao transitar entre eles e parece que internamente é esse nó que acontece. As coisas se misturam, se atravessam, e imagino que dê para perceber o quanto eu fico suscetível.

E sobre essa suscetibilidade, Daniella Aguiar sugere a impossibilidade de um corpo apto para tudo e afirma que, muitas vezes, é dentro de um processo criativo que o corpo, reorganizando sua série de informações, desenvolve habilidades para a criação daquele trabalho, daquela determinada proposta. Na mesma linha, Eloisa Domenici coloca que “um movimento novo utiliza rotinas e sub-rotinas de outros já aprendidos para acontecer no corpo, e [esse movimento novo] pode modificar essas rotinas, pois coloca novas conexões neuronais naquele circuito”.¹⁰⁷

Conforme falo na dança-palestra, transitar entre os três materiais com a tarefa de isolá-los, mas em uma única investigação, colocando-os um em seguida do outro (Trânsito “puro”), gera uma sensação bastante diversa das anteriores nos blocos em que os dancei individualmente. Considero, primeiramente, que a duração mais longa dos blocos nos quais danço, cada um separadamente, constrói um tipo de mergulho no material, enquanto as menções mais curtas trazem uma sensação de passagem ou de citação rápida. Nessa ocasião, a cada material que adentro, minha atenção se volta também para o que virá em seguida. Esses materiais não envolvem caminhos predeterminados ou fixos como em coreografias tradicionais, mas demandam efetuar escolhas em cena, as quais, muitas vezes, são tomadas em frações de segundos. Em segundo lugar, conforme já mencionado, noto que o acesso a cada um dos materiais também se altera de acordo com a ordem em que aparecem.

¹⁰⁷ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

Ou seja, transitar rapidamente entre as qualidades que geram sensações e trazem imagens distintas exige um tipo de atenção ao movimento e uma elaboração de estratégias específicas, técnicas e criativas, para sair de um material e entrar no outro.

Em um segundo momento (Trânsito “com”), ao realizar o experimento de sobrepor ou efetuar uma colagem com os três materiais, noto a exigência de um trabalho bastante rigoroso para que cada material seja, ainda assim, reconhecível. A dança do Trânsito “com” também realça os impasses do Trânsito “puro” ao escancarar que, internamente, as informações se atravessam e se misturam, ocasionando um “nó” nas percepções que, conseqüentemente, podem afetar o movimento. Logo, ambos os casos sugerem a sedutora ideia de borrar os materiais e criar uma outra dança, permitindo que outros vocabulários adquiridos em outras práticas apareçam. Entretanto, me mantenho empenhada em manter o rigor nos dois tipos diferentes de Trânsito, o “puro” e o “com”.

Tais procedimentos levantam algumas questões, dentre elas, a principal desta pesquisa: a adaptação. Jussara Bastos (2014) defende que, se dançarinas/es/os são solicitadas/es/os a se adaptarem a diversas propostas coreográficas, é interessante que pratiquem diferentes técnicas e treinamentos corporais, visto que, quanto mais imersas/es/os em um único estilo ou proposta de movimento, maior será a dificuldade em adaptarem-se a diferentes proposições. A autora traz o conceito de entropia para pensar tal questão, conceito que, em resumo, mede a desordem de um sistema¹⁰⁸. Bastos apresenta o corpo de bailarinas/es/os como um sistema que, quanto menos formatado, menos cristaliza a movimentação corporal, facilitando sua própria versatilidade:

Enquanto estiver lidando com o processo de adaptação à proposta de movimento, estará com alta produção de entropia, negociando seus hábitos em dança, desorganizando algumas informações que estarão envolvidas direta ou indiretamente nesse processo e reorganizando novas possibilidades de informação e aprendizado corporal (Bastos, 2014, p. 83).

¹⁰⁸ Segundo o dicionário *online* Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, entropia é uma “propriedade termodinâmica de estado que avalia a organização do espaço e da energia das partículas de um sistema”. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/entropia/>. Acesso em: 28 abr. 2024. No Dicionário *Online* de Português, encontramos a definição: “Medida que, num sistema termodinâmico, determina o grau de desordem, pela ação de uma temperatura”. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/entropia/>. Acesso em 28 abr. 2024. Para esta pesquisa, compreendemos o termo entropia como a medição da perturbação de um sistema, o qual, quanto mais interferências recebe, mais caótico se torna, até retomar um equilíbrio em uma nova configuração.

Ao refletir sobre adaptação, Ilana Elkis traz o termo “polifonia” para falar do trabalho de intérpretes em diferentes processos, conceito que sugere uma proximidade com o sistema entrópico do corpo, proposto por Bastos (2014). No desafio da adaptação, a bailarina manifesta: “o meu desejo – e é muito louco isso, porque eu acho que é uma coisa meio utópica – sempre foi de poder caber em todos os trabalhos, mas eu percebo que isso não é possível”¹⁰⁹.

Traço um diálogo entre o desejo de Ilana (e de muitas pessoas intérpretes), pela versatilidade, e um apontamento (também mencionado na dança-palestra) de Daniella Aguiar (2007), que propõe a impossibilidade de um corpo apto a tudo, mas afirma que, muitas vezes, é dentro de um processo criativo que o corpo vai reorganizando suas informações e adquirindo novas habilidades para lidar com as demandas daquele processo. Outras autoras que discutem o treinamento e a formação em dança contribuem para o tema, como Paula D’Ajello (2016), que afirma a necessidade de uma atenção a diversas camadas de percepção em treinamentos técnicos, pois, ao passo que a prática deixa de ser apenas mecânica, torna-se possível também a ampliação de capacidades expressivas das/es/os bailarinas/es/os. Para Mônica Dantas (2005), a participação de bailarinas/es/os de dança contemporânea em processos de criação é de importância central, inclusive em seus processos de formação, nos quais se pode desenvolver pedagogicamente a disponibilidade corporal dessas/es artistas e uma atuação ativa na elaboração de linguagens coreográficas. Na mesma linha, Eloísa Domenici (2007) coloca que “um movimento novo utiliza rotinas e sub-rotinas de outros já aprendidos para acontecer no corpo, e pode modificar essas rotinas, pois coloca novas conexões neurais naquele circuito” (Domenici, 2007, p. 2).

Em acordo com as pesquisadoras citadas, parece coerente afirmar que quanto maior o repertório de movimentos, ferramentas técnico-criativas e experiências com criação em dança, maior poderá ser a capacidade de adaptação de intérpretes em diferentes trabalhos, com propostas e estruturas variadas. Daniela Moraes¹¹⁰, por exemplo, expõe que chegou a compreender solicitações feitas pela direção de um grupo apenas no ensaio que realizava com outra companhia, sob outra direção. Tal

¹⁰⁹ Entrevista concedida por Ilana Elkis a Maria Basulto, em 4 de dezembro de 2021, via Zoom.

¹¹⁰ Entrevista concedida por Daniela Moraes a Maria Basulto, em 9 de março de 2021, via Zoom.

fato evidencia que experiências se somam e podem oferecer maiores recursos a profissionais do movimento ao circularem em diferentes ambientes criativos. É possível identificar uma suscetibilidade paradoxal do corpo: ao mesmo tempo em que ninguém tem o perfil ideal para dançar todo e qualquer trabalho, também existe uma transformação e renovação potencial das habilidades de qualquer intérprete que se disponibilize a treinar várias práticas. “Transformação só é possível através da prática. Desvios requerem habilidades. Variação e consistência estão sempre em diálogo”, reflete Roos em conversa com Parkinson, já mencionada anteriormente (Parkinson; Roos, 2013, p. 82, tradução nossa). Sobre o potencial criador, considerado por Ostrower (2014) um “processo ordenador e configurador”, a autora discorre:

Quando se configura algo e se o define, surgem novas alternativas. Essa visão nos permite entender que o processo de criar incorpora um princípio dialético. É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura” (Ostrower, 2014, p. 26).

Torna-se necessário ressaltar que, no caso de grupos e companhias cuja pesquisa se dá no aprofundamento de um vocabulário específico e preza por uma certa “limpeza” estética, podendo até mesmo esconder as individualidades das/es/os dançarinas/es/os, o trabalho de intérpretes que transitam em diferentes processos pode se tornar mais dificultoso, pois seus corpos exploram constantemente novas informações interferentes. Desconheço grupos independentes atuais que optem por esse modo de trabalhar, visando uma preservação tão restrita.

Os casos de intérpretes que transitam entre diferentes grupos e passam a aderir a práticas diversas têm sido uma constante e são frutos do modo de funcionamento do mercado de trabalho, o qual altera, inclusive, as estéticas das obras.

Segundo Holly Cavrell (2015), os tipos de treinamentos técnicos em dança, que se alteram com o passar do tempo, podem trazer revelações quanto às estéticas de determinados períodos, bem como os principais estímulos que movem artistas em diferentes momentos. Tais treinamentos e práticas realizadas por intérpretes de dança, por sua vez, também geram uma “mudança sutil e gradual no estilo e na estética da dança” (Shuh, 2019, p. 90, tradução nossa). Cavrell e Shuh vinculam as

estéticas das produções em dança e os treinamentos das/des/dos bailarinas/es/os às motivações e condições de produção de seus contextos. Assim, podemos considerar como influentes nessa transformação, não apenas os treinamentos mais formais feitos por artistas do movimento, mas também os trabalhos e criações que realizam, seus estilos de vida, entre outros pontos. Tal mudança, seja positiva ou negativa, é de grande relevância para nossa discussão, entretanto, não será possível nos aprofundarmos sobre o tema.

Retornemos, então, à dança-palestra.

2.2.10 Dança dos Padrões ou A complexidade da fuga pelas frestas

<https://youtu.be/HKbKceMcBKE>

Ainda sentada à mesa, continuo refletindo na dança-palestra:

Não é difícil perceber como é trabalhoso fugir ou escapar dessas rotinas, ou desses padrões de movimento que eu tenho (e que todo mundo tem). Segundo Chrysa Parkinson,

“Nós não podemos negar esses padrões, mas podemos detalhá-los, elaborá-los, diminuí-los ou expandi-los. É exatamente através desse processo paradoxal de acumular padrões e reformulá-los que nós podemos chegar a novas maneiras de produzir sentido” (2013, p. 83, tradução nossa).

Talvez, sem o recorte desses três trabalhos, alguns desses padrões da minha dança se tornem mais perceptíveis ainda. Fico pensando em olhar para esses padrões e tentar jogar um pouco com eles. Vamos ver?¹¹¹

Danço e, em seguida, uno o texto ao movimento.

Então, tem coisa que eu sei de onde vem, tem coisa que não tenho ideia e, às vezes, aparecem coisas que surpreendem a gente... às vezes você faz um movimento que parece que você nunca fez antes... é muito mágico isso... Mas não foi o caso hoje... é raro...

Mas é isso, retomando, para finalizar, eu optei hoje pela tentativa de uma reflexão sobre intérpretes de dança em diferentes criações em um nível mais físico, apesar de ter falado bastante também. É difícil falar enquanto dança.

¹¹¹ Transcrição de texto falado na dança-palestra.

É difícil falar enquanto dança. É difícil falar enquanto dança. É importante ressaltar aqui que todos os materiais que escolhi para a discussão buscam estados específicos de corpo. Ou, citando a professora Juliana Moraes, “texturas de movimento”. E esse recorte abre UM caminho de reflexão. Hoje, falei sobre material de movimento, acesso aos materiais e padrões de movimento. Se pensássemos a partir da fisicalidade de outros trabalhos ou práticas, muito provavelmente, outras questões seriam levantadas. E é preciso pontuar também que existem muitos outros fatores, como treinamento, formação, desgaste físico, condições de trabalho – instáveis, insalubres e precárias – entre outros que não foram abordados aqui, mas que devemos levar em consideração para pensar os desafios e prazeres da profissão. Então, eu agradeço. Agradeço muito pela oportunidade de compartilhar esse trabalho aqui hoje. Agradeço muito às pessoas que estão comigo nessa produção: Júlia, Victor, Juliana, Felipe, Mariana, Everton, Talita. E agradeço muito pela escuta dessa dança-palestra. Obrigada.¹¹²

Retomando a discussão acerca de diferentes práticas que interferem e atualizam o rol de habilidades de intérpretes de movimento, outra questão que destaco na dança-palestra são os padrões de movimento que todo e qualquer corpo adquire. Conforme dito anteriormente, ambas as experimentações, Trânsito “puro” e Trânsito “com”, despertam o desejo de extrapolar a investigação a partir dos três materiais abordados e inserir na dança outras informações de movimento. Entretanto, até que ponto essas outras informações não seriam apenas aquelas já muito habitadas e, de certa forma, cristalizadas em um jeito de me mover? Reflito na dança-palestra sobre esse automatismo e coloco que possíveis padrões de meus movimentos talvez já estivessem perceptíveis. Chrysa Parkinson, na já citada conversa com Cecilia Roos, discorre acerca de padrões internalizados através das práticas de dançarinas/es/os e da necessidade da repetição para que esses padrões possam ser reexaminados:

Padrões se tornam parte da infraestrutura dos nossos corpos e eles se integram como nós vemos, ouvimos e sentimos. Eles são formas de uma micro-gramática. Eles afetam nosso gosto e até nossa ética. Nós não podemos negar esses padrões, mas podemos detalhá-los, elaborá-los, diminuí-los ou expandi-los. É exatamente através desse processo paradoxal de acumular padrões e reformulá-los que nós podemos chegar a novas maneiras de produzir sentido (Parkinson; Roos, 2013, p. 83, tradução nossa).

¹¹² Transcrição de texto falado na dança-palestra.

Novamente, nos deparamos com a questão da repetição, pois, seja para uma maior apropriação dos materiais, seja para uma reelaboração de padrões, a prática se faz necessária. Em virtude de os materiais evidenciados na dança-palestra não apresentarem uma coreografia fixa com passos preestabelecidos, corro o risco de cair na mesmice e no que seria mais fácil executar. Isso porque os padrões querem dominar a todo custo. Com a prática e a repetição, procuro percebê-los e fugir deles. Nos dois tipos de trânsito que realizo (intercalando ou sobrepondo os materiais), há uma atenção constante para não me repetir nos modos de relacionar e acessar os materiais. Por outro lado, para estar em cena, acabei por identificar alguns momentos ou combinações e usá-las como âncoras, pois, por mais que seja uma investigação, procuro não menosprezar o tempo cênico de cada situação, sendo útil ter alguns pontos de referência em mãos.

Nesse momento da dança-palestra, procuro expandir minhas ações para uma dança que não se restrinja aos três materiais e me dedico a jogar com as informações que existem no meu corpo. Experimento me mover mais ou menos livremente, sem o foco em nenhum material específico, treinamento ou enunciado. É praticamente impossível. Não me organizo para desenvolver uma ideia ou discurso, não tento me lembrar de algum movimento, não experimento sentir algo antes de me mover. É praticamente impossível. Tudo acontece: fluxos de imagens, relações com o espaço, necessidades físicas para alívio de alguma tensão e a única tarefa que me pressiona é a de me mover. Dançar. Por onde começo? Pelo braço. Pela bacia. Pela cabeça. Procuro frestas para descobrir outros movimentos. Impulsos acontecem, carregam-me e começo a criar algum sentido interno, embora não possa descrevê-lo, pois cada apresentação é única.

Assim como explicitiei anteriormente, o tempo de investigação em sala de ensaio é percebido e utilizado de uma maneira muito diversa do tempo cênico, considerando que, nesses estudos, entro no estado de fluxo, ou *Flow*, no qual há uma percepção alterada de tempo (Csikszentmihalyi, 2014). Em sala de ensaio pude ficar muitos minutos experimentando me mover livremente. Nos ensaios dedicados a isso, fui descobrindo alguns padrões da minha dança: movimentos específicos, repetições de dinâmicas, modos de utilização do espaço, tipos de deslocamentos para variar os níveis, entre outros. Essa tal dança “livre” é uma tragédia. “Não sei dançar quando

alguma proposta é livre!!!!”¹¹³ É muito trabalhoso e complexo encontrar frestas para escapar dos padrões. Percebo, inclusive, que as práticas que estava realizando fora desses ensaios interferiam nitidamente na minha maneira de dançar. Tudo isso pode parecer bastante óbvio para pessoas bailarinas. O desafio, no entanto, foi insistir nessa pesquisa: em muitos momentos, havia um esgotamento total e parecia que não conseguiria mais me mover. Ficava entediada com a tarefa que eu mesma havia me proposto. E foi com esse exercício que optei por selecionar alguns movimentos para compor a dança-palestra nessa parte. Não seria possível realmente investigar por muito tempo os padrões durante a cena, apesar de já terem acontecido descobertas verdadeiras em algumas apresentações. Como não posso garantir tais descobertas em cena, utilizo alguns movimentos frequentes, previamente identificados na minha dança, e procuro transformá-los de alguma maneira. Noto que o padrão mais difícil de quebrar é o padrão das dinâmicas (quase sempre em alternância entre movimentos muito rápidos seguidos de suspensões, em *loop*), embora também seja uma escolha evitar pausas longas ou movimentos lentos por muito tempo, pois isso me daria tempo para pensar e talvez facilitasse demais o desvio dos padrões ou, opostamente, empacasse o movimento. Sigo treinando, sempre sem música, pois ela também me conduziria demais.

Misturo o texto e o movimento para a conclusão. Ao refletir, sigo experimentando e insiro na dança os gestos que realizei ao falar os textos desde o início. Revelo esses padrões também identificados nos trechos de fala, pois eles existem quando executamos qualquer ação e não apenas nos movimentos dançados. Comento sobre o esforço para reconhecer padrões, sobre a impossibilidade de detectar todos eles e sobre a magia que existe ao encontrar um movimento que parece que nunca foi feito antes. Retomo, então, os assuntos discutidos ao longo da dança-palestra, explicando que foram tópicos que surgiram a partir da prática da fisicalidade de três materiais de movimento e que, caso tivesse optado por outros materiais, provavelmente outras questões emergiriam. Ressalto que os materiais utilizados não possuem passos preestabelecidos, mas procuram mergulhar em estados específicos de corpo ou texturas qualitativas de movimento, termo que parece mais apropriado para esta ocasião. De acordo com Juliana Moraes, o termo “textura” carrega também

¹¹³ Anotação pessoal, registrada durante ensaio no meu caderno de criação da dança-palestra, em 30 de janeiro de 2023, no Centro de Referência da Dança de São Paulo, em São Paulo/SP.

a qualidade da repetição, ao passo que mantém abertura para a realização do movimento. “Ao explorar a textura que se faz ao vivo, no tempo presente da cena, o corpo se mantém aberto, instável e exposto, ao invés de se sedimentar na forma” (Moraes, 2013, p. 155).

Apesar de notar diferenças bastante evidentes entre os três materiais, também me questiono quanto a possíveis semelhanças entre eles. Inclusive, em uma crítica recebida por Renan Marcondes sobre o trabalho, na sua página do Instagram “Lá textos para danças” (@latextosparadancas), ele considera que os materiais “possuem semelhanças pelo próprio contexto experimental de onde os três se originam” (2024). Em um compartilhamento¹¹⁴ da dança-palestra em processo realizado no curso de Artes do Corpo, na PUC/SP, um aluno questionou se os materiais eram um pouco parecidos ou se tinham semelhanças por ser eu, a mesma pessoa, que os estava dançando. Penso que um ponto em comum é o fato de todos buscarem texturas de movimento específicas, tratando-se de um mesmo tipo de entrada para cada material (ainda que cada textura tenha suas particularidades e os acessos exijam diferentes estratégias). Esse modo de acesso talvez denote uma versatilidade não tão ampla como bailarina nesta *performance*, mas também vale reforçar que, caso outras fisicalidades tivessem sido escolhidas para o trabalho, outras fragilidades ou habilidades poderiam ser destacadas, além de uma mudança drástica em toda a dramaturgia da dança-palestra. Esboço um exemplo: se tivessem sido escolhidos uma coreografia de estrutura fixa com movimentos pré-determinados junto ao trabalho técnico de Flying Low, criado por David Zambrano, e, ainda, uma *performance* duracional, outros atritos e desafios, tanto corporais como dramatúrgicos, viriam à tona, gerando diferentes problemas criativos a serem escavados.

Há colegas que acreditam que grupos independentes da cidade de São Paulo produzem danças muito parecidas. Discordo desse ponto de vista, embora compreenda que as estéticas se contaminam e que fatores comuns possam dar certa “cara” para a dança independente paulistana, como o próprio trânsito de mesmas/es/os intérpretes em diferentes grupos, que levam suas habilidades consigo. Entretanto, ainda que tenham semelhanças, há muitas especificidades nos

¹¹⁴ Compartilhamento realizado na disciplina Experimentos em Artes do Corpo I sob supervisão das docentes Ana Teixeira e Neide Neves, na PUC/SP, em 18 de abril de 2023.

procedimentos criativos e nas pesquisas corporais, bem como toda a motivação por trás de um processo de criação, dando uma assinatura bastante particular às autorias de diferentes criadoras/es.

Por fim, na dança-palestra, pontuo que existem muitos outros fatores que não pude abordar na apresentação cênica, mas que têm extrema importância e devem ser considerados na reflexão sobre os desafios e os prazeres da profissão de intérprete de dança. Dentre os fatores que não pude abordar no trabalho cênico, estão as condições de trabalho, sobre as quais discorri no primeiro capítulo dessa dissertação, o treinamento de intérpretes, que abordei pontualmente ao longo dessa escrita, e a formação dessas/es artistas, sobre a qual não poderei me debruçar. Sigo dançando e explorando padrões de movimentos e gestualidades realizadas ao longo da dança-palestra, até encerrar gradativamente, guardando os papéis na pasta azul.

2.3 Reflexões sobre a dança-palestra

A dramaturgia da dança-palestra se estrutura, principalmente, entre o texto falado e o movimento dançado. Na primeira metade do trabalho, há, três vezes consecutivas, a apresentação de uma dança seguida de uma fala. Existe, nessa dinâmica, um processo linear, explicativo e pedagógico, no qual discorro sobre os trabalhos que danço (*Devolve (Cega)*, *Babilônia* e *Coisa Muda (Encaixes)*) e algumas informações a respeito da minha experiência com o movimento. Após a apresentação dos materiais que se referem aos três trabalhos, explico que realizarei um experimento, intercalando-os (Trânsito “puro”). Essa experimentação dançada acontece seguida de uma quebra de expectativa, pois não trago uma explicitação verbal subsequente, conforme vinha acontecendo até então. Aqui, há uma inversão dramatúrgica. Faço uma pausa, me desloco para o lado oposto do espaço, onde realizei o experimento do Trânsito “puro” e retomo o movimento com uma segunda experimentação, na qual sobreponho os mesmos três materiais (Trânsito “com”). Ao finalizar essa dança, sento-me à mesa e começo a retomar oralmente o que fiz nas duas últimas experimentações. Ao interromper a dinâmica de uma dança seguida de uma explicação, é exigido do público um outro tipo de atenção e o exercício de rememorar o que foi apresentado anteriormente.

Aqui, somo à reflexão alguns conceitos artístico-acadêmicos e inicio uma próxima experimentação: a observação de padrões de movimento. Investigo corporalmente alguns padrões de movimento que realizo através de uma dança supostamente livre, sem a necessidade de lembrar materiais específicos, mas que, ainda assim, o público provavelmente reconhecerá em meu corpo. A partir desse momento, não existe mais a separação entre texto e movimento dançado, trecho no qual procuro inserir, gradativa e propositalmente, materiais dos três trabalhos apresentados, gestos que realizei ao longo da dança-palestra (como segurar a garrafa, pegar os papéis e enumerar fatores com os dedos) e padrões de movimento que identifico e mostro explicitamente à plateia. É possível notar uma fisicalidade própria, constituída por uma trajetória de trinta anos de práticas ininterruptas como bailarina, dos quais os últimos doze têm sido em atuação profissional. A dança-palestra se desenvolve como uma aula, aumentando seu nível de complexidade e demonstrando a impossibilidade de se tratar do corpo como uma página em branco.

Para começar a dança-palestra, abro a pasta azul e tiro os papéis para utilizá-los e para terminar, guardo os papéis na mesma pasta. Essas ações são as que demarcam, para mim, o início e o final, embora eu ainda possa comentar algo com a plateia enquanto guardo os papéis. É possível observar no gráfico abaixo a estrutura do trabalho dentro de seus aproximados 40 minutos¹¹⁵:

¹¹⁵ A minutagem apresentada no gráfico se refere à gravação compartilhada nessa dissertação. Geralmente, a dança-palestra tem duração de 40 minutos, com pequenas variações.

Todos os textos são falados na área central da cena, exceto pelo momento específico em que me sento à mesa para uma reflexão mais longa.

Ao iniciar cada um dos materiais, procuro ocupar a parte central da área cênica, pois, posteriormente, haverá a necessidade de destacar as regiões laterais do espaço: ao dançar o Trânsito “puro”, inicio e utilizo principalmente a lateral esquerda do palco, e o Trânsito “com”, a lateral direita, à frente da mesa. É fundamental que a plateia note essa diferenciação, pois, ao explicar oralmente sobre esses dois experimentos, sentada à mesa pela primeira e única vez, aponto as áreas onde cada um aconteceu, auxiliando o público a rememorar o que foi apresentado naqueles espaços específicos.

No último terço (aproximadamente) da dança-palestra, com a mescla entre texto e movimento, com o resgate de toda a dança e gestual apresentados e com a recapitulação dos tópicos abordados na discussão, deixo a investigação de movimento mais livre, sem a restrição aos três materiais inicialmente expostos. Procuro utilizar todo o espaço, enquanto, ao identificar padrões de movimento que se repetem, busco incluí-los na exploração, transformando-os e criando a partir deles.

Ao longo da dança-palestra, utilizo alguns dispositivos coreográficos como a repetição e a reiteração de certos movimentos e gestos, procurando uma imprevisibilidade temporal em suas aparições. Em trechos específicos, deixo que os diferentes materiais se transformem por contaminação e procuro fazer variações dos padrões que identifico (principalmente, no último trecho), ora expandindo-os, ora transpondo-os para diferentes níveis, ou ainda desenvolvendo-os ao subtrair e adicionar outras informações de movimento já vivenciadas anteriormente e, principalmente, criadas em tempo real na cena.

Muitas pessoas que puderam assistir ao trabalho compartilharam dúvidas quanto “ao que era cena e o que era verdade”. Chegaram a me perguntar, por exemplo, sobre alguns objetos de cena, expondo opiniões sobre o aspecto da pasta azul, da mesa e da garrafa. Utilizo a mesma pasta azul onde levo os textos para os ensaios e a mesma mesa que comprei e adaptei especialmente para poder escrever esta dissertação, alternando sua altura para acomodar tanto a postura sentada como de pé, por questões de cuidado com a coluna. Ou seja, embora essas informações

sejam indiferentes à cena, os objetos de cena fazem parte realmente da pesquisa, tendo acompanhado todo o processo de escrita e os ensaios práticos.

Considero relevante compartilhar sobre a simbologia da garrafa com água que utilizo em cena, garrafa que utilizo diariamente em meus ensaios. Em todos os compartilhamentos do trabalho, sua presença foi comentada. Em alguns momentos da peça, pego a garrafa e a abro, porém, nunca tomo a água. Incluí a garrafa com água por sugestão de um colega que, ao me sentir ofegante entre uma dança e um texto, propôs que eu desse o tempo para recuperar o fôlego e me hidratasse. Entretanto, não costumo tomar água durante as apresentações que faço, pois a ingestão de líquido durante uma atividade mais intensa geralmente me causa mal-estar. Refletindo também sobre as pausas e momentos de um possível descanso, julguei que seria mais interessante colocar o objeto em cena para justamente não o utilizar da forma mais esperada. Com frequência, pessoas espectadoras comentam sentir certa angústia por eu abrir a garrafa e não beber a água. Um colega comentou, ainda, que fez uma relação forte entre a água da garrafa e as marcas de suor na minha camisa ao final da peça. Penso que a água que nunca bebo, pode remeter, simbolicamente, à realidade de que artistas não descansam. Conforme crítica recebida por Jane de Oliveira, em sua página do *Instagram* @postdedanca, a “falta de pausas, a exaustão e a própria sobreposição de materiais de dança e texto apontam para a situação de precarização da cena independente” (2024). Muitas/es/os artistas têm dificuldade em fazer pausas em seus trabalhos ou mesmo em separarem alguns dias de folga. São dificultadoras a informalidade da profissão, a sobrecarga de trabalho ao manterem-se em vários projetos, o desejo por realizar parcerias com grupos que lhes interessam, a necessidade de obedecer a um fluxo das demandas e agarrarem boas oportunidades que surgem. Assim, acabam emendando os dias de trabalho de domingo a domingo. Infelizmente, esse cenário também tem sido cada vez mais frequente a pessoas trabalhadoras de muitas outras áreas. O descanso torna-se cada vez mais raro.

Figura 5 – Apresentação de Suscetível



Fonte: Apresentação de Suscetível, realizada no Teatro do Centro da Terra, em março de 2024.

Nota: Foto: Everton Ferreira.

Outro ponto curioso relativo ao olhar do público é que, em várias apresentações que realizei em mostras de processo, muitas pessoas interpretaram o trabalho como uma ironia e crítica ao meio acadêmico, talvez, pela minha maneira de colocar os textos e suas entonações ou por possíveis gestos que escapam pelo desconforto e desafio de falar em cena. Gostaria de mencionar que não houve tal intuito em momento algum do processo de criação e pesquisa desse trabalho. Muito pelo contrário: procurei levar a sério as referências estudadas, buscando experimentar verdadeiramente no corpo em movimento as questões que emergiam entre teoria e prática. Talvez, essa tentativa gere algum humor, pois é, de fato, desafiador manter esse rigor e lidar com o fracasso constante. De qualquer forma, todo o processo foi instigante.

Nas últimas apresentações que realizei, até março de 2024, no geral, as pessoas me retornaram que compreendiam o tema e os assuntos da pesquisa, o que julgo bastante positivo. Por outro lado, algumas parecem compreender a dança-palestra apenas como a finalização do mestrado e pouco comentam sobre seu

aspecto artístico. Entretanto, recebi algumas críticas¹¹⁶ de pessoas inseridas na dança independente de São Paulo e, ao lê-las, acredito que o trabalho cumpre seu intuito. Ademais, os retornos que recebi de algumas pessoas que entrevistei em 2021 para essa pesquisa também me foram muito caros, principalmente quando reconhecem a si mesmas/es/os em seus trabalhos como intérpretes naquilo que compartilho. Percebo que consegui criar um campo de identificação com elas e outras pessoas intérpretes, desmistificando o trabalho, mostrando a concretude das nossas atividades através dos materiais e pensamentos construídos no movimento. Tem algo de político nisso.

¹¹⁶ As críticas foram escritas por Jane de Oliveira, Henrique Rochelle e Renan Marcondes após as apresentações realizadas em março de 2024, no Teatro do Centro da Terra, em São Paulo. Os textos foram publicados em suas páginas de Instagram @postededanca, @outra.danca e @latextosparadancas, e estão disponíveis nos respectivos links: <https://www.instagram.com/p/C4yeXAiPp2W/>, https://www.instagram.com/p/C4l0k6GP4nM/?img_index=1 e <https://www.instagram.com/p/C4IAUtBu1UO/> (acesso em 07/05/2024).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, passei por diversas etapas e atravessamentos que foram construindo o pensamento apresentado nesta dissertação. Quanto a atividades diretamente atreladas a ela, posso citar a realização de entrevistas com doze pessoas intérpretes, os exercícios de palestras-performance em vídeo durante o período de isolamento social na pandemia da Covid-19, a leitura de material bibliográfico produzido majoritariamente por artistas e o estudo prático e a criação de uma dança-palestra envolvendo três trabalhos nos quais atuei como intérprete. De forma indireta, mas também crucial para as reflexões e transformação da pesquisa, elenco fatores como minha atividade profissional atuando como intérprete em cinco grupos durante o desenvolvimento da pesquisa (entre 2020 e 2024), a instabilidade no trabalho, a dedicação à recuperação de lesões, conversas informais com colegas da área e experiências de aulas/residências/oficinas com outras/es/os artistas tiveram grande relevância.

Conforme apresentado, a estrutura da dissertação se desenhou a partir da dança-palestra criada junto a esta pesquisa. Sua utilização como guia para desenvolver e aprofundar reflexões sobre o tema, com o estudo de movimento se fazendo sempre necessário, foi uma estratégia útil e proveitosa para demonstrar como a pesquisa criativa e corporal implicaram questões acerca do trabalho de intérpretes. Tornou-se evidente a utilização da prática como pesquisa como metodologia fundante do trabalho.

No Capítulo 1, foi apresentado o contexto do mercado de trabalho da dança independente da cidade de São Paulo, a captura incessante do capitalismo, transformando tudo em produto economicamente mensurável e suas implicações no conceito de criatividade e nos modos como as relações se estabelecem no ambiente de trabalho neoliberal. A partir do panorama geral apresentado nesse capítulo, bem como na introdução desta dissertação, identifico diversos assuntos que podem ser desenvolvidos e aprofundados em futuras pesquisas, como a discussão sobre leis que regulamentem a profissão, o funcionamento de editais, suas variações e o reconhecimento do trabalho artístico como profissão. Se faz urgente a continuidade de pesquisas que tragam um enfoque em políticas públicas e investimentos na arte que possibilitem uma organização de trabalho mais digna.

No Capítulo 2, primeiramente, discorro sobre procedimentos dos ensaios práticos, refletindo sobre experiências particulares e questões que emergem dessas práticas. Em um segundo momento, faço uma análise da dança-palestra criada, destacando assuntos diversos a cada momento/cena do trabalho. Assim, exponho vários fatores que surgiram a partir da experimentação corporal e da elaboração da dramaturgia, mas que não aparecem necessariamente na cena. Foi possível notar vários tópicos a serem desdobrados devido à atenção dada para a experiência a partir do movimento, como o trabalho com a repetição, os estados de consciência, a mecânica das movimentações, as diversas vias de acesso a cada material explorado, os padrões de movimento, entre outros. E, por fim, ainda no Capítulo 2, apresento algumas reflexões sobre a criação da dança-palestra, enfatizando aspectos dramáticos e impressões de espectadoras/es em diferentes fases do processo.

A reflexão em movimento junto à elaboração escrita escancarou a necessidade de redescobrir as palavras, pois localizei uma falta de vocabulário próprio para explicitar algumas experiências. A escolha das palavras altera totalmente a profundidade dos assuntos e as camadas que compõem alguns aspectos da pesquisa. Por esse motivo, temo que o desenvolvimento de alguns fatores aparente demasiada simplificação. Curiosamente, ao entrevistar outras pessoas intérpretes, em algumas situações, observei certa complexidade na elaboração sobre o modo **como** acontece a adaptação técnica e criativa ao transitarem em diferentes trabalhos e alguns outros aspectos da profissão. Possivelmente, isso ocorra pelo caráter notadamente subjetivo do tema ou, talvez, pela prática pouco frequente da formulação verbal sobre as próprias experiências. Ressalto que, ainda assim, a contribuição dessas/es artistas foi fundamental para aprofundar algumas questões, despertar interesses e observar aproximações e/ou afastamentos nas percepções sobre os tantos assuntos abordados nas entrevistas individuais. No entanto, reflito se a discussão sobre técnica, criação e expressividade é rara nos estúdios de dança. Talvez, sejam aspectos que podem ser melhor discutidos justamente a partir do movimento, o que não questiono. Atuando como bailarina, no meu cotidiano, noto que alguns grupos dos quais faço parte passam por essas discussões, geralmente provocadas pela direção. Contudo, de acordo com a dinâmica do projeto em execução, nem sempre parece haver tempo suficiente para o aprofundamento dessas questões em âmbito mais artesanal, tanto no corpo quanto nas palavras. Em termos

de pesquisa, trago a indagação: se, de fato a elaboração desses aspectos da profissão é dificultosa, quais são os motivos e de que forma a verbalização dessas questões, no cotidiano dos grupos, pode impactar no trabalho das/es/os intérpretes? Como aprofundarmos e criarmos espaços para pensar quando/como um/uma/ume intérprete consegue trazer outras camadas dentro de uma proposta coreográfica, para além do que já está dado pela movimentação? Muitas vezes uma boa execução do movimento não basta para afirmarmos o quanto um/uma/ume intérprete é interessante expressivamente. O que a/e/o torna interessante dentro de um espetáculo/performance/peça de dança? Essa questão surge como um desdobramento desta pesquisa e permanece em aberto.

De todo modo, responder objetivamente ou de maneira generalista acerca de como acontece a adaptação técnica e criativa de intérpretes em diferentes criações, de fato, parece pouco plausível. Considero possível, porém, avaliar os contextos de trabalho e as experiências de artistas intérpretes para, então, levantar aspectos que interferem em seus processos técnico-poéticos diante de demandas variáveis.

Flávio Lima (2019) discorre em sua dissertação sobre treinamentos técnicos serem voltados à criação no contexto de trabalho do Balé da Cidade de São Paulo, recorte o qual esbarra em alguns aspectos desta pesquisa, mas que se difere quanto ao contexto de trabalho, ponto que se faz necessário ressaltar. Bailarinas/es/os de companhias oficiais possuem, primeiramente, rotinas de trabalho e preparação corporal em comum, além de um salário garantido e espaços fixos para ensaio e treinamento. No caso de grupos independentes, a cada criação ou montagem pode-se estar trabalhando com um elenco diferente, a disponibilidade de salas de ensaio é instável, os projetos não se desenvolvem de forma continuada devido à falta de recursos financeiros, as pessoas que dançam não possuem os mesmos treinamentos corporais, entre outros fatores. De forma a evitar tal confusão, que presencio com alguma frequência em conversas entre colegas do meio, enfatizo que existe uma grande diferença entre a adaptação de intérpretes de companhias oficiais e a de artistas bailarinas/es/os independentes devido a esses pontos citados.

De qualquer forma, o tipo de formação (tema que não pude abarcar nesta pesquisa), os treinamentos de intérpretes profissionais e as inquestionáveis experiências adquiridas a cada trabalho realizado podem favorecer tal adaptação em

diferentes níveis ou aspectos. A prática é o que implica a apropriação de ferramentas técnicas e criativas, específicas e diversas, relacionada também à maturidade de cada intérprete, o que potencializa sua expressividade poética e traz consistência à dramaturgia do movimento.

Até o presente momento, no que diz respeito ao recorte desta pesquisa, acredito que a adaptação de bailarinas/es/os independentes em diferentes trabalhos pode ser facilitada a partir de um treinamento e práticas diversificadas com o movimento, assim como sugere Jussara Bastos (2014) em sua dissertação de mestrado que, embora seja relativa ao estudo com bailarinos de companhias¹¹⁷ com coreógrafos não-residentes, elabora de maneira substancial a ideia de um corpo que funciona com um sistema entrópico, se fazendo possível aplicar o conceito também ao recorte da cena independente.

Refletindo a partir de apontamentos das pesquisadoras Paula D'Ajello (2016), Chrysa Parkinson (2013) e Cecilia Roos (2013) observo que compreender e atentar-se à experiência do/com o movimento, criando-a e elaborando-a intimamente, parece trazer maior consistência ao trabalho técnico- criativo como intérprete. A qualidade da atenção, a presença e a porosidade com a qual se realiza a prática, junto à repetição sensível, atuam como transformadoras e criadoras de experiências, possibilitando descobertas tanto objetivas como subjetivas à pessoa intérprete. Ademais, cada trabalho, com suas demandas específicas, também poderá construir novas ferramentas interpretativas às pessoas que dançam. Assim, quanto maior a intimidade com o movimento e vivências diversas com a criação em dança, maior parece ser a facilidade de adaptação.

Particularmente, desde a finalização da minha graduação em dança, em 2014, foram poucas as ocasiões em que me dediquei a fazer aulas de uma mesma técnica ou estilo, o que me afastou de uma excelência em uma linguagem e em treinamentos com vocabulário específicos. Por outro lado, alguns projetos nos quais atuei (com duração máxima de um ano) propunham aulas com profissionais que seguiam linhas específicas e/ou autorais em suas práticas, as quais (quase) sempre dialogavam significativamente com a criação artística do grupo naquele momento.

¹¹⁷ A pesquisa se utilizou do trabalho realizado no Grupo Êxtase de Dança, de Viçosa-MG, no Balé Teatro Guaíra, de Curitiba-PR, e na Cia de Danças de Diadema, de Diadema-SP.

Com essas experiências, passei a compreender e a considerar, cada vez mais, que a criação e a técnica não existem de forma isolada e identifiquei que, pessoalmente, o que me instiga a trabalhar alguma movimentação com mais afinco é quando a criação em si propõe a demanda corporal específica para que uma dramaturgia se construa. Ademais, a meu ver, a conquista da habilidade de aplicar conhecimentos adquiridos em diferentes criações, encontrando um recorte preciso e uma intensidade adequada de cada ferramenta para cada processo criativo, também é um trabalho técnico. E isso demanda tempo. Por fim, treinamentos técnicos de dança ou de outras práticas corporais também têm seu aspecto criativo à medida em que a pessoa identifica e reformula seus hábitos corporais, adquire habilidades das mais básicas às mais complexas (como força, mobilidade, equilíbrio, coordenação, concentração, atenção expandida, escuta, percepção espacial e corporal, entre outras), alterando seus próprios esforços e ampliando suas possibilidades criativas. Ao elaborar essas mudanças, o corpo já está em criação.

Invariavelmente, a dedicação ao estudo do movimento se faz necessária. Identifico a importância de uma organização pessoal de trabalho que realizo desde 2015, para a qual não dava tanta atenção antes desta pesquisa. Semanalmente, me proponho estar em sala de ensaio estudando algum material de dança, seja em uma improvisação livre dentro da qual vou atribuindo regras, ou mesmo para treinar algum material específico solicitado em algum trabalho. Como mencionei no Capítulo 2, procuro utilizar uma sala de ensaio para diversas atividades, variando de acordo com as prioridades de cada momento. Isso, por si só, parece me propiciar uma prática, contato e experiência com o movimento, que, por vezes, parece não se atualizar, mas que, com uma repetição atenta, começa a me apresentar mais detalhes sobre os mesmos estudos e passo a exigir de mim mesma um melhor acabamento e intenção nas minhas execuções.

Ademais, no contato com várias pesquisas de outras/es/os artistas através de oficinas e com o hábito de me nutrir como espectadora de vários trabalhos artísticos (dança, teatro, performance, filmes), crio um repertório artístico que também contribui para que eu descubra maneiras próprias de desenvolver e de me relacionar técnica, criativa e poeticamente com as propostas dos grupos nos quais atuo como intérprete. Trata-se de um processo desafiador, pois cada proposta exige que eu reelabore

informações de diferentes vivências e, muitas vezes, crie outras ferramentas ou procedimentos para aquela solicitação, o que acontece intuitivamente, até certo ponto.

Ao mesmo tempo, dentro das propostas das/es/os diretoras/es, proponho a mim mesma algumas linhas de raciocínio que invento. Observo o quanto minha imaginação me auxilia no aprofundamento das questões propostas em cada criação e, às vezes, até mesmo as deturpa, seja por uma dificuldade física, por uma compreensão parcial da proposta ou, ocasionalmente, por arriscar demais. Assim, mesmo não executando com destreza técnicas específicas, acredito que consigo dialogar com as propostas criativas, principalmente quando tenho abertura para subverter, errar e/ou não obedecer à risca ao que me pedem durante o processo de criação. Obviamente, isso por si só cria um recorte dos tipos de trabalho com os quais poderei contribuir, dos tipos de direção com as quais poderei trocar e dos tipos de público aos quais poderei interessar.

Com a criação da dança-palestra, pude reconhecer alguns de meus padrões de movimento e modos de pensar dança, passando a lidar de forma mais consciente com eles e despertando cada vez mais o desejo de transformá-los e ampliá-los. O aprofundamento de tal estudo será sempre inesgotável.

O percurso desta pesquisa, além do mais, gerou uma transformação no olhar das minhas práticas, uma reavaliação quanto aos meus comportamentos diante das condições de cada trabalho e diante de propostas de maior ou menor insalubridade e risco. Uma reflexão incessante sobre alternativas para uma melhor estabilidade financeira também se instaurou. Foram inevitáveis as ponderações acerca desses aspectos no meu cotidiano profissional, intensificadas com as investigações aqui apresentadas.

Alguns tópicos que acredito serem de grande relevância e que não pude aprofundar nesta pesquisa são os tipos de formação e treinamentos mais específicos das pessoas intérpretes deste recorte, bem como um melhor entendimento sobre a ideia de bailarinas/es/os “*movers*”. Levanto também a curiosidade acerca das razões pelas quais alguns grupos da cidade de São Paulo escolhem intérpretes em comum para desenvolverem seus trabalhos e quais implicações isso traz esteticamente às obras. E, conforme já mencionei, seguimos com a necessidade de mais estudos e

propostas para melhorias de políticas públicas, regulamentação da profissão e ações que favoreçam as condições de trabalho às pessoas artistas.

Em suma, esta pesquisa abre um campo de diálogo com outras pessoas intérpretes de dança, expondo suas perspectivas acerca de diferentes assuntos dentro do contexto da dança independente paulistana, possibilita uma continuidade na pesquisa em dança a partir da perspectiva de bailarinas/es/os e sugere o levantamento e aprofundamento de outros temas relevantes para a área. Acredito que esta reflexão em palavras e movimento também contribui para a comunidade artístico-acadêmica das artes da cena, ao passo que articula recursos cênicos expressivos a argumentos embasados por pesquisadoras/es de referência da área, que são, em sua maioria, também artistas. Por fim, esta pesquisa poderá contribuir minimamente para o registro do retrato de um tempo em que a arte da dança contemporânea sobrevive, mesmo com todas as suas complexidades de existência.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Daniella. Dança contemporânea - o dançarino pode ser apto para tudo?. In: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007, Belho Horizonte. **Anais da IV Reunião Científica da ABRACE**, [s. l.], 2007.

Disponível em:

<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1101>. Acesso em: 28 jun. 2022.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BASTOS, Jussara Braga. **Adaptações corporais de dançarinos em contexto de Cias profissionais com coreógrafos não residentes**. 2014. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16691>. Acesso em 25 jan. 2022.

BASULTO, M. S. A.; MORAES, J. M. R. de. Intérpretes de dança e seus cadernos de criação. **O Mosaico**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4612>. Acesso em: 12 jan. 2024.

BASULTO, M. S. A. **Experiências pandêmicas do intérprete de dança**, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/znoYrxPiVBI>. Acesso em: 18 out. 2024.

BASULTO, M. S. A. **Intérpretes de dança contemporânea e seus diários de criação: uma palestra-performance**, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/6dHK0lcoinQ>. Acesso em: 18 out. 2024.

BASULTO, M. S. A. **Minha pesquisa em três minutos**, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/DcTNogYvXNk>. Acesso em: 18 out. 2024.

BASULTO, M. S. A. **Estética em transformação: um vídeo-palestra-ensaio**, 2021. Disponível em: <https://youtu.be/hT7lizlc9UU>. Acesso em: 18 out. 2024.

BASULTO, M. S. A. **Bailarinos ou movedores?** Reflexões acerca do intérprete de dança contemporânea, 2021. Disponível em: https://youtu.be/84_7_bceEqM. Acesso em: 18 out. 2024.

BASULTO, M. S. A. **Suscetível - uma dança-palestra sobre atravessamentos e arranjos**, 2024. Disponível em: https://youtu.be/aEt7q_z5mQw. Acesso em: 18 out. 2024.

BERTUCCI, Pri; ZANELLA, Andrea. **Manifesto ILE**. [S. l.], 2014. Disponível em: <https://diversitybbox.com/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/>. Acesso em: 2 jul. 2024.

BERTUCCI, Pri; ZANELLA, Andrea. **Um guia para promover a linguagem inclusiva em português**. [S. l.], 2020. Disponível em: <https://diversitybbox.com/um-guia-para-promover-a-linguagem-inclusiva-em-portugues/>. Acesso em: 2 jul. 2024.

BURROWS, Jonathan. **A Choreographer's Handbook**. London and New York: Routledge, 2010.

CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 04-14, 31 jul. 2017. DOI <https://doi.org/10.5965/1414573101282017004>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017004>. Acesso em: 27 set. 2020.

CATALÃO, Marco. Palestra- performance, 2019. **Revista Arte ConTexto**: Reflexão em Arte. v 6, n. 15, ano 2019. - Verbetes da Arte. Disponível em: 10/10 <http://artcontexto.com.br/portfolio/palestra-performance-marco-catalao/>. Acesso em: 13 mar. 2020.

CAVRELL, Holly Elizabeth. **Dando Corpo à História**. 1ª edição, Curitiba: Ed. Prismas, 2015.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. **Flow and the Foundations of Positive Psychology: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi**. [S. l.: s. n.], 2014.

CUNHA, Tarcísio. Situação de Atrito 3: Uma Coisa Muda, termina temporada no Complexo Cultural Funarte. **Agenda de Dança**, São Paulo, p. 1-1, 3 set. 2019. Disponível em: <http://www.agendadedanca.com.br/situacao-de-atrito-3-uma-coisa-muda-termina-temporada-no-complexo-cultural-funarte/>. Acesso em: 16 mar. 2022.

D'AJELLO, Paula Telles. **Técnica & expressividade na formação de uma intérprete criadora**. 2016. 1 recurso online (103 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/321972>. Acesso em: 1 set. 2018.

DANTAS, Mônica. De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea. **Movimento** (ESEFID/UFRGS), Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 31-57, dez. 2005. ISSN 1982-8918. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/2867>. Acesso em: 07 out. 2020. doi:<https://doi.org/10.22456/1982-8918.2867>.

DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). **Levantes**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2017.

DOMENICI, Eloisa. Diálogo com o texto “Dança contemporânea – o dançarino pode ser apto para tudo?”. In: IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2007, Belho Horizonte. **Anais da IV Reunião Científica da ABACE**, [s. l.], 2007. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1102>. Acesso em: 28 jun. 2022.

ENTROPIA. In: MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S. l.]: Melhoramentos, 2015. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/entropia/>. Acesso em: 28/04/2024

ENTROPIA. *In*: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2024.
Disponível em: <https://www.dicio.com.br/entropia/>. Acesso em: 28/04/2024.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal**: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. DOI: 10.36025/arj.v1i1.5256. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 12 jan. 2024.

GATTI, Daniela. Processos criativos em dança por redes de saberes. **Portal Abrace**, 2011. Disponível em:
<http://www.portalabrace.org/vireuniao/processos/11.%20GATTI,%20Daniela..pdf>.
Acesso em 11 de jul. de 2018.

GERALDI, Silvia Maria. **Raizes da teatralidade na dança cênica**: recortes de uma tendência paulistana. 2009. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena) - Instituto de Artes/ Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em:
<https://www.repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/470281?guid=1648579252939&returnUrl=%2fresultado%2flistar%3fguid%3d1648579252939%26quantidadePaginas%3d1%26codigoRegistro%3d470281%23470281&i=3>. Acesso em: 29 mar. 2022.

GERALDI, Silvia Maria. A prática da pesquisa e a pesquisa na prática. *In*: CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila. **Práticas somáticas em dança**: Body-Mind Centering™ em Criação, Pesquisa e Performance. 1. ed. Brasília, DF: IFB, 2019. v. 1, p. 139-149. ISBN 978-85-64124-64-6.

GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. [S. l.: s. n.], 2015.

Instituto [Ssex Bbox] E Governo Federal Se Unem Para Promover Inclusão Linguística E Igualdade De Gênero. **Câmara De Comércio E Turismo Lgbt Do Brasil**, São Paulo, p. 1, 21 mar. 2023. Disponível em:
<https://camaralgbt.com.br/instituto-ssex-bbox-governo-federal-unem-promover-inclusao-linguistica-igualdade-de-genero/>. Acesso em: 2 jul. 2024.

KATZ, Helena. Corpar. Porque corpo também é verbo. *In*: BASTOS, Helena. **Coisas vivas. Fluxos que informam**. São Paulo: [s. n.], 2021. v. 4, ISBN 978-65-88640-54-8.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. [S. l.]: Summus, 1978. 272 p.

LARCHER, Lucas. O diário de bordo e suas potencialidades pedagógicas. **ouvirOUver**, v. 15, n. 1, p. 100-111, 18 jun. 2019. DOI: <https://doi.org/10.14393/OUV24-v15n1a2019-7>. Acesso em 25 jan. 2022.

LAUNAY, I.; TEIXEIRA, T. de A. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. **DANÇA: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2013. DOI: [10.9771/2317-3777danca.v2i1.7674](https://doi.org/10.9771/2317-3777danca.v2i1.7674). Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7674>. Acesso em: 12 jan. 2024.

LIMA, Flavio. **Corpo, narrativa e identidade através da dança**: análise das experiências como intérprete-criador. 2019. 1 recurso online (94 p.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2012.

MACEDO, Vanessa Freitas de Paiva. **Pulsção na Obra**: Dramaturgia nas Práticas Contemporâneas de Dança. 2016. 257 p. Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) - Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-03022017-155742/> >. Acesso em: 12 fev. 2022.

MARCONDES, Renan. **Corpo em colapso – para Suscetível**. São Paulo, 16 mar. 2024. Instagram: @latextosparadancas. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4IAUtBu1UO/>.. Acesso em: 29 abr. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MILLER, J. Improvisação: o corpo como protagonista da criação. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 41–52, 2022. DOI: [10.21680/2595-4024.2020v3n3ID24641](https://doi.org/10.21680/2595-4024.2020v3n3ID24641). Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/manzua/article/view/24641>. Acesso em: 14 jan. 2024.

MORAES, Juliana M. R. de. **Dança, frente e verso**. São Paulo: Editora nVersos, 2013.

MORAES, Juliana M. R. de. Sobre coreografia em roteiro. **MORINGA - Artes do Espetáculo**, v. 6, n. 2, 8 jan. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/27322>. Acesso em 21 abr. 2022.

NEGRI, Antonio. O acontecimento "levante". In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017. p. 38-46. ISBN 978-85-9493-058-3.

NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts**: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances. 1. ed. Londres: Palgrave Macmillan, 2013. ISBN 978-1-137-28290-3.

OLIVEIRA, Jane. Post 62. **‘Suscetível – um dança-palestra sobre atravessamentos e arranjos’**. São Paulo, 21 mar. 2024. Instagram: @postdedanca. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C4yeXAiPp2W/>. Acesso em: 08 mai. 2024.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PARKINSON, Chrysa; HELLAND, Michael. CURATING YOUR MOVES: Michael Helland in Conversation with Chrysa Parkinson. **The Dancer as Agent Collection**, Stockholm, 2014. Disponível em: http://oralsite.be/pages/Dancer_As_Agent_After#annotation-181d8. Acesso em: 6 out. 2020.

PARKINSON, Chrysa; ROOS, Cecilia. "Authoring Experience": A Dialogue on the Dancer's Practice. *In*: ROOS, Cecilia; FOULTIER, Anna Petronella. **Material of Movement and Thought**: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality. Stockholm, 2013. Disponível em: <http://uniarts.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1459961&dswid=5940>. Acesso em: 4 out. 2020.

PEREIRA, Marisa Cristina. **Manual de normalização de trabalhos acadêmicos** [recurso eletrônico] / Marisa Cristina Pereira. - Campinas, SP: [s.n.], 2023. 1 recurso online: (33 p.): il.

PORTAL MUD. **Intérpretes em crise**: Dos bastidores à cena. [S. l.: s. n.], 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c1KC13Xb5vl>. Acesso em: 11 mar. 2019.

PORTAL MUD. **Universidade x formação livre**: Como acesso o mercado de trabalho? CONVERSAS SOBRE O AGORA. [S. l.: s. n.], 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2q64eJ42REk&t=641s&ab_channel=PortalMUD. Acesso em: 29 mar. 2022.

ROCHA, Maria Clara Martins. Caderno de artista: um meio de reflexão. *In*: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 2010 Cachoeira, BA. **19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, Cachoeira, BA, 2010. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/maria_clara_martins_rocha.pdf. Acesso em: 30 out. 2020.

ROCHELLE, Henrique. **Suscetível**. São Paulo, 16 mar. 2024. Instagram: @outra.danca. Disponível em: https://www.instagram.com/p/C4l0k6GP4nM/?img_index=1. Acesso em 2 jul. 2024.

ROOS, Cecilia. From Movement Out of Reflection in Becoming: The Dancer and the Creative Process. *In*: ROOS, Cecilia; FOULTIER, Anna Petronella. **Material of Movement and Thought**: Reflections on the Dancer's Practice and Corporeality. Stockholm, 2013. Disponível em: <http://uniarts.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1459961&dswid=5940>. Acesso em: 4 out. 2020.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. [S. l.:s. n.], 1998. Disponível em: https://www.academia.edu/10982636/SALLES_Cecilia_Almeida_Gesto_inacabado_processo_de_cria%C3%A7%C3%A3o_art%C3%ADstica. Acesso em: 20 set. 2020.

SEBRAE. **O que é Economia Criativa**, 2014. Disponível em: <https://sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/o-que-e-economia-criativa,3fbb5edae79e6410VgnVCM2000003c74010aRCRD#:~:text=Economia%20Criativa%20%C3%A9%20um%20termo,gera%C3%A7%C3%A3o%20de%20trabalho%20e%20renda>. Acesso em 21/02/2024.

SCHUH, Anne. Having a Personal (Performance) Practice: Dance Artists' Everyday Work, Support, and Form. **Dance Research Journal**, [S. l.], v. 51, p. 79-94, 23 abr. 2019. DOI <https://doi.org/10.1017/S0149767719000068>. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/dance-research-journal/article/having-a-personal-performance-practice-dance-artists-everyday-work-support-and-form/79190B6989F598FB2D76A2541F0662F6#>. Acesso em: 5 out. 2020.

SIMONET, Andrew. **Making your life as an artist**. [S. l.: s. n.], 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/31100987/MAKING_YOUR_LIFE_AS_AN_ARTI_PDF. Acesso em: 7 nov. 2020.

SMALL, Daniele Avila. Palestra-performance, crítica de artista. **Questão de Crítica:** Revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, [s. l.], 29 dez. 2020. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2020/12/palestra-performance-critica-de-artista/>. Acesso em: 27 mar. 2021.

TAVARES, Gil Vicente. Arte e Cultura: a ruptura necessária. **Jornal Correio**, [S. l.], 20 mar. 2024. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/colunistas/gil-vicente-tavares/arte-e-cultura-a-ruptura-necessaria-0324>. Acesso em: 18 out. 2024.

TRIMINGHAM, Melissa. A methodology for practice as research. **Studies in Theatre and Performance**, [s. l.], 2002. DOI <https://doi.org/10.1386/stap.22.1.54>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1386/stap.22.1.54?needAccess=true>. Acesso em: 26 out. 2020.

TRINDADE, A. L.; MANGAN, P. K. V. O bailarino no brasil Brasil é um profissional ou uma microempresa? **MORINGA** - Artes do Espetáculo, v. 10, n. 1, 6 set. 2019.

ANEXOS

ANEXO 1 - ROTEIRO DA ENTREVISTA

1. Naturalidade, idade, formação, como chegou até aqui?
2. Você poderia falar um pouco sobre como um trabalho/criação lhe afeta? Você só dança o que gosta?
3. Que tipo de estratégia você utiliza ao trabalhar com propostas muito diferentes? Como se dá essa adaptação criativa e técnica?
4. Como você organiza seu processo criativo ao estar em dois ou mais trabalhos ao mesmo tempo?
5. E sua agenda?
6. Você tem a prática do diário de bordo nas criações em que participa? Se sim, quais os tipos de anotações que faz? (Técnicas? Pessoais? Desenhos?) Você costuma revisar esses diários?
7. Tem algum(a)(e) coreógrafo(a)(e) com quem não trabalhou e gostaria de trabalhar? Por quê?
8. Quais as suas qualidades que você considera atraentes/ interessantes aos(es) diretores e às diretoras com quem trabalhou? O que você acredita que fez com que te convidasse ou selecionassem em audição/teste? Há similaridades nos trabalhos dos grupos onde você trabalha/ já trabalhou?
9. Você já se sentiu injustiçado em alguma relação de trabalho? Como resolveu a questão?
10. Você faz práticas sozinho e/ou aulas de outros profissionais? Você muda bastante seu treinamento ou faz algo específico há anos?
11. O que você consome/faz que considera fundamental para a sua atividade artística? (obras de diferentes linguagens artísticas, leituras, contatos, envolvimento político etc.)
12. Como você se vê aos 45 anos de idade?
13. Quer dizer mais alguma coisa?

ANEXO 2 – ATUAÇÕES COMO INTÉRPRETE DURANTE A REALIZAÇÃO DA PESQUISA

Matérias movediças- ação acoplamento (2021), com o Grupo MEIO, dirigido por Carolina Canteli, Everton Ferreira e Iolanda Sinatra;

Estudo de um sistema em descontinuidade (2021), com o Núcleo EntreTanto, dirigido por Wellington Duarte;

Matérias movediças (2021), com o Grupo MEIO, dirigido por Carolina Canteli, Everton Ferreira e Iolanda Sinatra;

Moscas de Fogo (2021), com o Laboratório Siameses, dirigido por Maurício de Oliveira;

Terracoro (2021), com o Terreyro Coreográfico, dirigido por Daniel Kairoz;

Remontagem de *Dez anos em oito e meio* (2022), com o Projeto Mov_oLA, dirigido por Alex Soares;

Remontagem de *Devolve 2 horas da minha vida* (2022), com o Projeto Mov_oLA, dirigido por Alex Soares;

Babilônia (2022), com o Grupo MEIO, dirigido por Carolina Canteli, Everton Ferreira e Iolanda Sinatra;

1984 (2023), com o Projeto Mov_oLA, dirigido por Alex Soares;

Suscetível – uma dança-palestra sobre atravessamentos e arranjos (2024), criação e interpretação por Maria Basulto;

Circo da Meia Noite (2024), com o Laboratório Siameses, dirigido por Maurício de Oliveira;

180 (2024), com o Grupo MEIO, dirigido por Carolina Canteli, Everton Ferreira e Iolanda Sinatra.

Fazer Fugir (2024, em processo), com o Núcleo Entre_Tanto, dirigido por Wellington Duarte.

ANEXO 3 - PALESTRAS-PERFORMANCES ASSISTIDAS DURANTE A REALIZAÇÃO DA PESQUISA

Os Serrenhos do Caldeirão (2012) - Vera Mantero

Andrea Fraser's Museum Highlights – EXCERPT (1989) - Andrea Fraser

Alavancas e Dobradiças (2015) - Célia Gouveia

Le dernier spectacle (1998) - Jérôme Bel

Product of circumstances (1999) - Xavier Le Roy

Des/empenho: 7 definições de performance (2018) - Marcelo Moreschi

Desmontagem: Peça de Voltar (2019) - Ju Semeghini

Desmontagem cênica da performance "Qual é a minha cor?" (2018) - Mara Leal

Speaking Dance (2012) - Jonathan Burrows e Matteo Fargion

Choreographies of Writing (2011) - Susan Leigh Foster

Cena de *Can We Talk About This?: Ann Cryer* - DV8 Physical Theatre

Desmontagem de *Stabat Mater* (2020) - Janaína Leite

Palestra-performance: *Untergrundlos* (Sem Chão) (2020) - Bárbara Galego e Felipe dos Santos

Ave de Areia (2021) - Laura Sarpa e Elisa Mendes

Nica (2021) - Elisa Band

Os malefícios do Tabaco (1886) - Anton Tchekov

walk+talk – Brussels (2011) - Philipp Gehmacher

walk+talk – Vienna (2008) - Meg Stuart

Veronique Doisneau (2004) - Jérôme Bel

Estudo nº 1: morte e vida (2022) - Grupo Magiluth

Lecture on Nothing (1949) - John Cage

Descolonizando o conhecimento (2016) – Grada Kilomba

Camming 1001 noites – Palestra-performance (2021) – Janaína Leite