

aconteceu em uma Galeria de Artes da Escola Baiana de Expansão Cultural (EBEC), no dia 25 de julho de 2006, na exposição de telas de alunos de pós-graduação da Escola de Belas Artes da UFBA, Wagner Lacerda foi um dos expositores. Outra apresentação aconteceu na Escola de Belas Artes, no Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Artistas Plásticos (ANPAP), no dia 19 de setembro de 2006.

No decorrer do processo criativo, selecionávamos os movimentos mais relevantes para nós e conversávamos sobre as sensações e imagens que surgiam a partir da prática do Movimento Genuíno. Como já descrevi anteriormente neste capítulo, os movimentos de torção foram recorrentes em meu corpo, além da variação de tempo – alguns movimentos foram acelerados e outros lentos. Esta variação fazia com que a minha percepção rítmica se tornasse mais evidente, provavelmente devido à mudança no fluxo de energia. Os movimentos do Wagner apresentavam tempo com variação entre constante e desacelerado. Segundo ele, suas imagens remetiam sempre a imagem de um feto, portanto seus movimentos eram quase sempre fechados no chão, fechado como um feto ou em Irradiação Central, apoiando o torso no chão e enfatizando o movimento das mãos e pés em Forma Fluída.

Durante a seleção de movimentos, valorizamos tanto as diferenças quanto as semelhanças que, como no Anel de Moebius, se relacionam num *continuum*. Nenhum movimento era absolutamente igual ou diferente entre nós. Mesmo quando aparentemente nos movíamos de modo muito diferente um do outro, havia sempre alguma semelhança, que podia ser percebida através da LMA. Assim, tentamos identificar momentos em que algum “elemento-eixo⁶⁹” era igual em ambos – por exemplo a parte do corpo usada no movimento era a mesma, a qualidade de movimento era a mesma etc – e a partir daí, observar as possíveis variações neste elemento realizadas por cada um. Aos poucos, pudemos montar uma experimentação no qual estaríamos conectados através deste elemento-eixo, mas não necessariamente fazendo o mesmo movimento. Além disso, alguns movimentos selecionados de um foram aprendidos e modificados pelo outro em um processo de contaminação e hibridismo.

⁶⁹ Sobre elemento-eixo vide p. 81, capítulo II.

Na filmagem⁷⁰ do dia 21 de junho de 2006, utilizada para a seleção dos movimentos que foram trabalhados na experimentação, houve diversos momentos de alternância entre os meus movimentos e os do Wagner durante a sessão de Movimento Genuíno. Ao assistirmos as filmagens, pude perceber estes momentos em que dávamos ênfase ao mesmo tempo, por exemplo, às mãos, mas quando eu estava em pé e Wagner estava deitado. Portanto, de olhos fechados no processo de Movimento Genuíno havia uma simultaneidade entre nossos movimentos.

Mesmo quando nós dois estávamos de olhos fechados foi possível perceber a relação entre interno e externo que se estabeleceu durante a sessão. O mesmo foi percebido na experimentação, mas neste momento não mais de olhos fechados. Ao mesmo tempo em que cada um de nós estava percebendo e sentindo o fluxo interno, o exterior não nos era ausente; tínhamos esta conexão presente em nosso processo. A própria seleção entre nós dois durante todo o processo, funcionou como um dueto de interno-externo, onde tanto eu quanto Wagner transitamos entre estas duas perspectivas (eu sou o exterior dele e ele é meu exterior).

Eu e Wagner temos tempos e ritmos distintos. No entanto, foi possível trabalhar entre estes contrastes harmoniosamente, como demonstrado no Anel de Moebius. Nosso trabalho esteve fundamentado nesta abordagem de contrastes e conexões.

O processo de seleção dos movimentos realizados nas sessões de Movimento Genuíno deu-se da seguinte maneira: assistimos à filmagem (do dia 21 de junho de 2006) e selecionamos algumas seqüências de movimentos (des-contextualização e re-contextualização); cada um de nós (eu e Wagner) selecionou e anotou o movimento que considerou mais relevante para si, contudo, estávamos juntos no momento da seleção e um acabou interferindo na escolha do outro. Trocamos opiniões quanto à nossa preferência e, por fim, tínhamos anotado diversos movimentos, mas teríamos que fazer uma nova seleção; reduziríamos ainda mais os movimentos escolhidos. Então, quando chegamos a escolha de aproximadamente cinco movimentos, passamos a trabalhá-los através de sua repetição, que aconteceu simultaneamente entre eu e Wagner.

⁷⁰ Escolhemos esta filmagem de 1h e 15 min. para a seleção dos movimentos que foram trabalhados na Experimentação *Hibridus Corpus*, a qual teve duração de 12 min. e 40 seg. Esta escolha se deu porque neste momento do processo Eu e Wagner, já tínhamos um tempo considerável de entrosamento e experiência, tanto do Movimento Genuíno quanto dos Princípios e Fundamentos de Bartenieff.

Pudemos observar que em algumas etapas do processo os movimentos de um e de outro se relacionavam. Muitas vezes apresentamos até mesmo uma sincronicidade de movimentos, mesmo estando os dois de olhos fechados. Os movimentos não eram idênticos, mas semelhantes em termos de Princípios de Movimento, segundo as categorias do Sistema Laban/Bartenieff. Através do Sistema procuramos, então, estabelecer relações entre nossos movimentos realizados durante o Movimento Genuíno, para criarmos a experimentação.

Durante este passo do processo, momentos de alternância, semelhança e contraste estiveram presentes. No entanto, não construímos a experimentação com esses passos (fragmentação, repetição, simultaneidade, alternância, semelhança e contraste) pré-estabelecidos, mas eles foram se estruturando naturalmente no decorrer do processo.

O processo criativo assemelhou-se à técnica de composição da dança-teatro, que constitui-se de três etapas divididas em: improvisação, observação (análise e seleção) e montagem. O processo fundamentou-se no procedimento descrito a seguir:

- Fragmentação – partimos da seleção das imagens registradas através de filmagens durante o processo de Movimento Genuíno, recorte e colagem (vide Anexo 2).
- Repetição e Transformação – como próximo passo realizamos a repetição dos movimentos selecionados, o que naturalmente provocava a modificação dos movimentos, re-criando-os. Selecionamos aproximadamente cinco movimentos e passamos a repeti-los com diferentes qualidades expressivas, ampliando-os e fazendo suas conexões e transições, tornando-os fluentes.
- Simultaneidade – cada um de nós realizou sua própria seqüência ao mesmo tempo. Neste momento, passamos a trabalhar a construção de seqüências de movimento, a partir dos movimentos selecionados e modificados no momento anterior.
- Alternância – por exemplo, um momento no chão com Forma Fluída era seguida de um momento em pé com Escalas Espaciais.

- Semelhança – houve momentos em que eu e Wagner apresentávamos a mesma qualidade de movimento, contudo em ações diferentes.
- Contraste – deu-se pela variação na qualidade dos movimentos, por exemplo, acelerado/desacelerado, livre/controlado etc, no fraseado de movimento de cada um ou dos dois ao mesmo tempo (enquanto um era desacelerado, o outro era acelerado etc.).

Havíamos selecionado os movimentos e colado uns aos outros sem transição (descontextualizar e recontextualizar, montagem/colagem). Após a repetição dos movimentos selecionados, passamos a realizá-los com diferentes qualidades, ampliando-os e fazendo suas conexões e transições, tornando-as fluentes.

Estes movimentos foram criados a partir do estudo do Sistema Laban/Bartenieff e do Movimento Genuíno, buscando sempre uma relação com o objeto cênico, (a poliamida que tinha aproximadamente 15 metros). A poliamida foi colocada em cena para estabelecer a relação corpo-objeto, a fim de ser um elo de conexão entre nossos corpos, meu e do Wagner. Foi Wagner quem trouxe este objeto para a experimentação. A fibra de poliamida é utilizada como rede de pesca, contudo a artista Baiana Márcia Ganen transformou-a em peças de vestuário. Wagner percebeu a semelhança da poliamida com a fibra muscular por meio de suas estruturas alongadas em forma de fio.

Entretanto, para mim, o movimento surgiu em primeiro plano (nas sessões de Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff) para depois, a partir destes movimentos criados e posteriormente selecionados, ser inserido o objeto cênico que foi harmoniosamente relacionado com o movimento no espaço. Eu e Wagner passamos pelo mesmo processo. No entanto, ele buscou construir sua seqüência para a experimentação inspirado no objeto cênico e na pintura corporal e, assim, relacionar aos movimentos que surgiram do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff. Segundo Wagner, sua inspiração partiu da pintura como referência, visualizando a pintura como viva.

Wagner faz o seguinte relato da experimentação *Hibridus Corpus*:

Os movimentos procuravam sempre passar o conceito de fusão. Uma hibridização dos corpos criando uma uniformidade entre a arquitetura dos corpos pintados de argila em tom de terracota, mesclado com a fibra de poliamida acobreada. Esta servia de elo entre os corpos em cena, como um cordão umbilical ou uma segunda pele enfocando as qualidades matéricas através das formas, das cores, das texturas fundidas à arquitetura do espaço.

A relação entre os movimentos e o objeto foi se estabelecendo ao longo dos ensaios. O objeto, presente desde o início dos ensaios, foi a princípio uma faixa de atadura (usada em hospitais). Além de movimentos originários do Movimento Genuíno, resolvi trazer para a minha seqüência também movimentos a partir das formas cristalinas como o Cubo e o Icosaedro. Assim, desenhava com meu corpo “linhas e formas no espaço, como se ligasse pontos invisíveis” (FERNANDES, 2002, 172) movendo meu corpo no espaço, de forma tridimensional. No meio do processo, Wagner trouxe um outro tecido (até então desconhecido por mim) chamado poliamida. Então, trocamos a atadura pela poliamida, que era bem mais flexível e pesada, favorecendo a forma tridimensional. Estes objetos são completamente distintos, na textura, na cor, no peso etc. Eu teria, assim, que buscar uma outra relação com este novo objeto. Seu efeito estético deveria ser aproveitado da melhor maneira possível.

Quanto ao figurino, Wagner optou pela utilização da argila, que me fez sentir muito frio, mas ao entrar em cena esta sensação desapareceu. A argila entrou na experimentação conectando-se com o tom acobreado da poliamida estabelecendo uma relação porosa entre o corpo, a argila e a poliamida. A faixa de atadura que a princípio foi utilizada nos movimentos da seqüência passou a fazer parte do figurino. Utilizamos como figurino a atadura trançada sobre meu peito e um short cor da pele. A argila foi passada por todo o meu corpo, inclusive pelo meu cabelo, que estava amarrado. Wagner, também coberto pela argila, vestia um calção de banho com uma argola de metal nas laterais que foi inspirada em uma de suas telas presente na exposição.

A argila associa-se às imagens de feto de Wagner e à água que representava minhas imagens durante as sessões de Movimento Genuíno e no processo de construção da experimentação. A partir desta mistura terra e água – argila, entranha – nos transformamos em seres estranhos. As qualidades relacionadas a estes elementos/imagens são as de peso e fluxo,

respectivamente. No trabalho de Forma Fluída, a água representa os líquidos corporais e seu fluxo através do corpo, a terra com o visceral, portanto há uma direta conexão das imagens com a corporeidade, sensação e percepção.

Busquei trabalhar as qualidades expressivas do movimento. Na maior parte da experimentação o fluxo foi livre e o peso leve. Houve momentos de foco direto e indireto, com predominância do primeiro. O tempo constante foi alterado com alguns momentos de tempo acelerado. No momento em que a relação acontecia, quer seja com o figurino ou com Wagner, a ênfase foi no peso, principalmente forte ou passivo pesado. Mas a qualidade principal do trabalho foi o tempo constante com acentos e peso leve. Estas combinações predominantes no trabalho são chamadas, em LMA, de Estado Onírico (fluxo e peso), Estado Remoto (fluxo e espaço), Estado Rítmico (peso e tempo) e Impulso Mágico (peso, fluxo e espaço). Estas denominações remetem ao inconsciente, à subjetividade e ao imaginário, todas vinculadas ao Movimento Genuíno.

Nossa experimentação começou a fluir; os elementos começaram a se integrar, como se a poliamida funcionasse como um Anel de Moebius real. Enquanto Wagner criava sua seqüência, eu criava a minha ao mesmo tempo e na mesma sala. Assim, busquei nas formas cristalinas de Laban (Cubo e Icosaedro) a relação corpo-objeto-espaço. Como eu tinha movimentos predominantemente no chão, realizados no processo de Movimento Genuíno, coloquei-os na seqüência, a partir do plano alto (Cubo e Icosaedro) para o plano baixo (Movimento Genuíno). Assim, quase ao final da experimentação *Hibridus Corpus*, quando eu ainda estou no chão com os fios de poliamida entre os dedos, faço a máscara (o Cubo com o rosto) quando utilizo a Imersão Gesto/Postura, conectando os gestos das mãos, face e a postura.

Quando entro na parte da seqüência que acontece no plano baixo, busco alguns momentos de contraste em relação ao tempo – acelerado e desacelerado (ritmo variação e dinamicidade). Além disso, em alguns momentos, eu e Wagner realizamos os movimentos com contato corporal entre nós. Estes não aconteceram durante as sessões de Movimento Genuíno, mas sim a partir de improvisações fundamentadas no Sistema Laban/Bartenieff.

3.5.1 Experimentação *Hibridus Corpus* – EBEC/Pituba – Salvador/BA

Andréia Reis e Wagner Lacerda

Apresentação dia 25 de julho de 2006

Esta foi a primeira apresentação de nossa experimentação *Hibridus Corpus* (vide Anexo 3). A expectativa e a ansiedade foram grandes. Eu e Wagner visitamos a Galeria da EBEC anteriormente e verificamos que havia uma bela escada onde poderíamos iniciar nossa experimentação. Esta escada tinha uma arquitetura espiralada. Nós fizemos a marcação de alguns movimentos ensaiados anteriormente, mas tínhamos que improvisar, pois não sabíamos como o público reagiria ou se posicionaria no espaço da exposição. Como interferência ou ponto de referência nós tínhamos o local e o público.

A princípio, durante o processo criativo, utilizamos uma faixa de atadura na realização das seqüências, mas no decorrer do trabalho Wagner trouxe a fibra de poliamida, que substituiu a atadura. Nossos movimentos estabeleciam uma relação de reciprocidade com o objeto. Além da poliamida, utilizamos a argila; nossos corpos foram completamente cobertos por ela. Wagner utilizava uma sunga e eu, um short. A atadura, que anteriormente iria fazer parte dos movimentos, foi trançada sobre meu peito e coberta pela argila. Nossos cabelos e rostos também foram tomados pela argila.

A experimentação é marcada pela predominância do tempo constante com acentos para recuperação, alternando entre tempo acelerado e desacelerado. Nosso peso na maior parte da seqüência é leve com fluxo livre e contido em Estado Onírico. Este Estado referente aos sonhos, ao inconsciente, proporciona uma atmosfera fora do tempo-espaço cotidiano. Eu e Wagner entramos em nosso ambiente interior e procuramos levar o espectador para sua própria interioridade, onde a percepção de seu fluxo e presença interior, relacionando-se com o exterior, era seu tempo-espaço naquele momento.

Utilizamos também o Estado Estável (peso e espaço) e o Estado Remoto (fluxo e espaço) quando combinados três fatores presentes nos Estados (capítulo II, p. 86), exceto o tempo (que não varia), chegamos ao Impulso Mágico. Este Impulso combina os fatores peso, fluxo e espaço. Ao nos movermos em Impulso Mágico,

[O] corpo mantém seu tempo constante e parece prender a atenção dos espectadores, como se os hipnotizasse. Como o nome indica, “mágico” refere-se a esta combinação de sentimento (fluxo), sensação (peso) e atenção (espaço), instalando uma atmosfera de eternidade, onde o tempo parece ter parado (FERNANDES, 2002, 131).

A combinação dos Estados Onírico e Remoto, do Impulso Mágico e da Forma Fluída, constitui a sustentação da experimentação. Contudo, acentos e contrastes, como variação de tempo com atenção ao espaço (fator expressivo) e o Espaço referente à Cinesfera (Cubo), também estiveram presentes nas seqüências.

Utilizamos a escada da EBEC na experimentação, pela qual descii realizando minha seqüência até chegar ao espaço aberto onde estava o público, para continuar a apresentação. Após concluir a parte solo da experimentação sem música, Wagner surgiu, para então, reiniciarmos, desta vez juntos e com música, a apresentação.

A primeira parte da experimentação aconteceu totalmente sem música. Neste momento fiz minha seqüência solo e somente na segunda parte da experimentação, utilizamos a música de Meredith Monk⁷¹ (*Volcano Songs*), quando eu e Wagner realizávamos juntos nossas seqüências. Optamos pela ausência da música para que a experimentação acontecesse a partir do meu ritmo, que seria recebida a partir do ritmo do próprio espectador. Mesmo o processo criativo de construção da experimentação ocorreu totalmente sem música que foi inserida somente quando a seqüência já estava pronta. Isso possibilitou um tempo e ritmo pessoal, meu e do Wagner. Na experimentação *Hibridus Corpus*, o ritmo partiu do corpo e do seu fluxo interno, instalando uma atmosfera quase mágica (que em LMA, denomina-se Impulso Mágico – fluxo, peso e espaço) no ambiente, alternada por variações de tempo para recuperar (Tema Esforço-Recuperação).

⁷¹ Meredith Monk, compositora, cantora, diretora/coreógrafa e criadora da Nova Ópera. Participa de teatro musical, filmes e instalações. Ela é pioneira na chamada “técnica de extensão vocal” e “apresentações interdisciplinares”. Monk criou trabalhos que apresentavam-se na interseção entre música e movimento, imagem e objeto, iluminação e som em um esforço para descobrir e elaborar ao mesmo tempo novas maneiras de percepção. Ela explora a voz com um instrumento e expressão dela própria, criando um cenário de som que revela sensações, energias e memórias. Disponível em: <www.meredithmonk.org/monk/index.html>. Acesso em: 20 de jan. 2006.

Wigman trabalhava suas coreografias a partir do silêncio e, segundo Melzer (1994, 94), a maioria de suas danças era sem acompanhamento musical e quando a música era usada era escrita por um compositor, que trabalhava em colaboração com os dançarinos.

[N]em Wigman nem Laban compuseram uma dança para uma peça que existisse música. Wigman, especialmente, foi quase categoricamente anti-música e na nova relação que emergiu entre música (ou não-música) e a dança repousou uma de suas mais radicais mudanças e contribuições inovadoras. A subordinação da dança à música teria acabado. Certamente uma íntima ligação entre as duas seria suspeita. Não seria somente da literatura que o dançarino estaria liberado, mas também da música. A nova ênfase seria no ritmo e nas danças, muitas vezes chamadas “formas”; utilizavam-se gongos, palmas e chocalhos como acompanhamento.

Mesmo na segunda parte da seqüência, quando selecionamos a música – de Meredith Monk –, esta não apresenta melodia, mas ritmos vocais percussivos e sons produzidos pelas cordas vocais, como o canto de seres estranhos.

A experimentação divide-se em duas partes. São elas:

- Primeira parte da experimentação, sem música – solo (Andréia)

Na **Cena 1**, desço a escada coberta pela poliamida com fluxo controlado e tempo constante. Isto proporciona à experimentação uma expectativa do que irá acontecer. Paro no patamar da escada e faço as diagonais do Cubo a partir do ombro (atrás-direita-alto, atrás-esquerda-alto, frente-direita-alto, frente-esquerda-alto), vou para a sagital frente alta e em seguida continuo a descer a escada com fluxo controlado e tempo constante.



Figura 41: Andréia em *Híbridus Corpus* – Cena 1 – EBEC

Na **Cena 2**, dou uma volta pelo espaço aberto pelo público com foco direto na mão que apóia a poliamida (conexão olho-mão) e tempo constante. Com a poliamida nas mãos, desenho o Icosaedro no espaço com tempo acelerado e multifoco. Coberta pela poliamida dou mais uma volta no espaço olhando o público (foco direto) e desço ao chão em espiral.



Figura 42: Andréia em *Híbridus Corpus* – Cena 2 – EBEC

Na **Cena 3**, passo repetidas vezes a poliamida pelo chão com tempo constante e acentos acelerados no plano baixo e conexão ísquios-calcanhares e cabeça-cauda. Em decúbito ventral contralateral (perna direita - braço esquerdo), faço a transição para decúbito dorsal e extensão contralateral (perna esquerda – braço direito). Em seguida, realizo a extensão ventral lateral para a direita e para a esquerda, com transição para ísquios-calcanhares e cabeça-cauda, braços e cabeça em torção para a direita com foco direto e tempo desacelerado. Realizo a queda dos joelhos para a direita com torção do tronco para a esquerda e giro nesta direção. Executo movimentos alternados de pernas e braços com deslocamento para a direita e a esquerda, puxando a poliamida pelas mãos. Levanto e vou soltando a poliamida enquanto caminho para trás com ênfase no cóccix. A poliamida continuava pelos degraus até o topo da escada, onde surgiu Wagner.



Figura 43: Andréia em *Híbrido Corpus* – Cena 3 – EBEC

- Segunda parte da experimentação – Andréia e Wagner

Na **Cena 4**, coberta pela poliamida, reinicio minha seqüência do Cubo, desta vez ao pé da escada, ao mesmo tempo em que Wagner realiza sua seqüência. Ele desce a escada e pára na horizontal frente no patamar da escada. Com a poliamida, ele realiza movimentos contralaterais e homólogos e desce em direção ao chão em metade do corpo e fluxo livre

abaixando-se em contralateral, sempre com tempo constante. Em seguida, sobe para o plano alto e realiza movimentos com acento acelerado e multifoco com a perna esquerda de costas para o público. Wagner repete os movimentos com ênfase na organização homóloga, dessa vez na lateral em relação ao público. Durante a seqüência de Wagner, faço o Cubo com deslocamento pelo espaço e movimentos na sagital frente alta. Wagner apóia-se no corrimão da escada com as mãos de cada lado e com tempo constante, elevando a perna esquerda. Ele continua a descida e ao pé da escada, na horizontal frente, realiza movimento com os pés em contralateral e homolateral.



Figura 44: Andréia e Wagner em *Híbridos Corpus* – Cena 4 – EBEC

Na **Cena 5**, eu e Wagner nos encontramos ao pé da escada e, cobertos pela poliamida, realizamos movimentos na sagital frente alta, eu na frente e Wagner atrás nos movimentamos simultaneamente, com tempo desacelerado. Wagner fecha os braços à frente em organização homóloga enquanto eu repito a seqüência da Cena 2 (primeira parte da experimentação). Simultaneamente Wagner realiza sua seqüência, indo para o plano baixo com tempo constante e peso leve, sobe ao plano alto, realiza movimentos em organização homóloga e contralateral com fluxo livre e tempo constante. Na sagital frente baixa, desce ao chão e mantém a perna direita elevada com movimento dos pés. No plano alto, Wagner realiza movimentos de rotação com a cabeça e desce na sagital baixa à frente.



Figura 45: Andréia e Wagner em *Hibridus Corpus* – Cena 5 – EBEC

Na **Cena 6**, neste momento inicio a seqüência de movimentos da Cena 3 (primeira parte) com ampliação. Enquanto isso, Wagner deita de costas com os braços e pernas elevados na sagital, ele traz o tronco em direção à cabeça e realiza movimentos com os pés que continuam até que estes cheguem ao chão, além de sua cabeça; suas mãos apóiam-se no chão (conexão escápulas-mãos). Seus braços se levantam e, nesta posição, realiza movimentos com fluxo livre como se fossem as asas de um pássaro. Wagner volta o quadril ao chão e realiza o movimento de levantar a partir da respiração e caminha à frente com a poliamida trançada em seu rosto. Com movimentos homólogos, Wagner desce ao chão em decúbito ventral. Neste momento, realizo o último movimento da Cena 3, que consiste na alternância dos movimentos de pernas e braços deslocando-me para a direita e para a esquerda, puxando a poliamida pelas mãos até a aproximação com Wagner.



Figuras 46: Wagner e Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 6 – EBEC

Na **Cena 7**, ao nos aproximarmos, Wagner está em decúbito ventral em irradiação central (conexão cabeça-cauda), eu deito sobre sua coluna lombar no seu eixo horizontal (conexão cabeça-cauda, escápulas-mãos, ísquios-calcanhares) em extensão ventral. Deslizo sobre Wagner que alterna lateralmente direita e esquerda. Nestas ações, estamos enrolados pela poliamida. Ele está em decúbito ventral e passa para decúbito dorsal e eu, da irradiação central vou para extensão ventral, passando novamente sobre Wagner que realiza elevação da pélvis para que eu deslize com a poliamida em decúbito ventral sob seu corpo. Wagner passa para irradiação central e eu sento me desvencilhando da poliamida. Com queda dos joelhos e a poliamida enroscada em meus dedos das mãos, faço máscara com o rosto indicando as diagonais do Cubo com tempo constante e acentos acelerados, enquanto Wagner está em irradiação central e conexão escápulas-mãos movimentando-se como se fossem as asas de um

pássaro com tempo constante e fluxo livre. Realizo uma breve elevação do quadril (conexão ísquios-calcanhares) e retorno à queda dos joelhos e máscara.



Figura 47: Wagner e Andréia em *Híbrido Corpus* – Cena 7 – EBEC

Na **Cena 8**, Wagner levanta em organização homóloga e caminha à minha frente em direção ao público, porém continuamos ligados pela poliamida. Ele inicia movimentos na sagital frente alto e sagital trás alto. Enroscado na poliamida e desfiando-a, ele realiza movimentos acelerados em organização homóloga. Eu levanto e desço na sagital frente a partir do cóccix com os dedos enroscados na poliamida; fico em pé com conexão olho-mão e desço a partir do cóccix com queda dos joelhos fazendo máscara. Ainda nesta posição desço o tronco na sagital frente. Wagner realiza movimentos acelerados na sagital frente baixo desfiando a poliamida, depois utiliza o pé. Desfio a poliamida na posição em que estava anteriormente encostando minha cabeça no chão e mantendo a conexão olho-mão; mas em outra perspectiva, meu olhar é de baixo para cima. Wagner desce ao chão em quatro apoios (conexão cabeça-cauda) e faz movimentos acelerados com o pé esquerdo. Eu levanto, com cóccix apontando para cima e cabeça em direção ao chão (conexão ísquios-calcanhares, escápulas-mãos, olhos-mãos) e caminho até Wagner que gira e fica de costas para mim. No

fim da experimentação, apóio a parte posterior dos meus joelhos nos ombros de Wagner e sento em suas costas, ele segura minhas pernas e se levanta indo para frente ao mesmo tempo que me carrega de cabeça para baixo, com meus cabelos arrastando pelo chão. A parte posterior das minhas pernas encosta-se e apóia-se nas costas de Wagner e as minhas costas encontram-se na parte posterior de suas pernas, como se fôssemos um Anel de Moebius. Descemos a escada e apenas a poliamida pode ser vista sendo puxada e arrastada pelo chão.



Figura 48: Wagner e Andréia em *Hibridus Corpus* – Cena 8 – EBEC

Nossa seqüência apresentou momentos de contrastes. Enquanto estou com tempo constante, Wagner desacelera ou quando realizo movimentos com a parte superior do corpo (mãos), Wagner realiza movimentos com a parte inferior (pés), – alternância. Estes momentos de contraste não foram formulados de forma marcada na seqüência de cada um, até porque nossas criações aconteceram ao mesmo tempo e na mesma sala (simultaneidade), mas cada um teve a autonomia e a liberdade de selecionar, repetir e transformar seus próprios movimentos. Portanto, apesar da distinção de linguagens de movimentos entre nós, houveram momentos de semelhanças (mesma qualidade de movimento em ações diferentes) na experimentação. Estávamos em relação um com o outro nos momentos em que estávamos mais contrastantes.

**Seqüência de desenhos de Wagner Lacerda – Experimentação *Hibridus Corpus*,
EBEC-Pituba em Salvador, 25 de julho de 2006.**

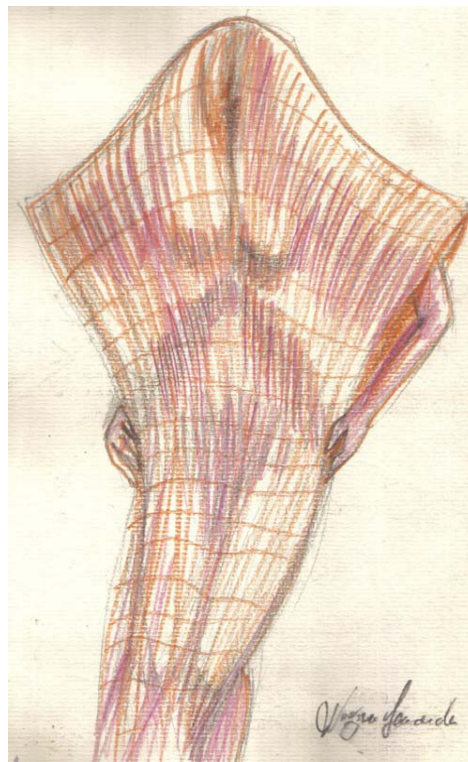


Figura 49: Andréia Reis – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba

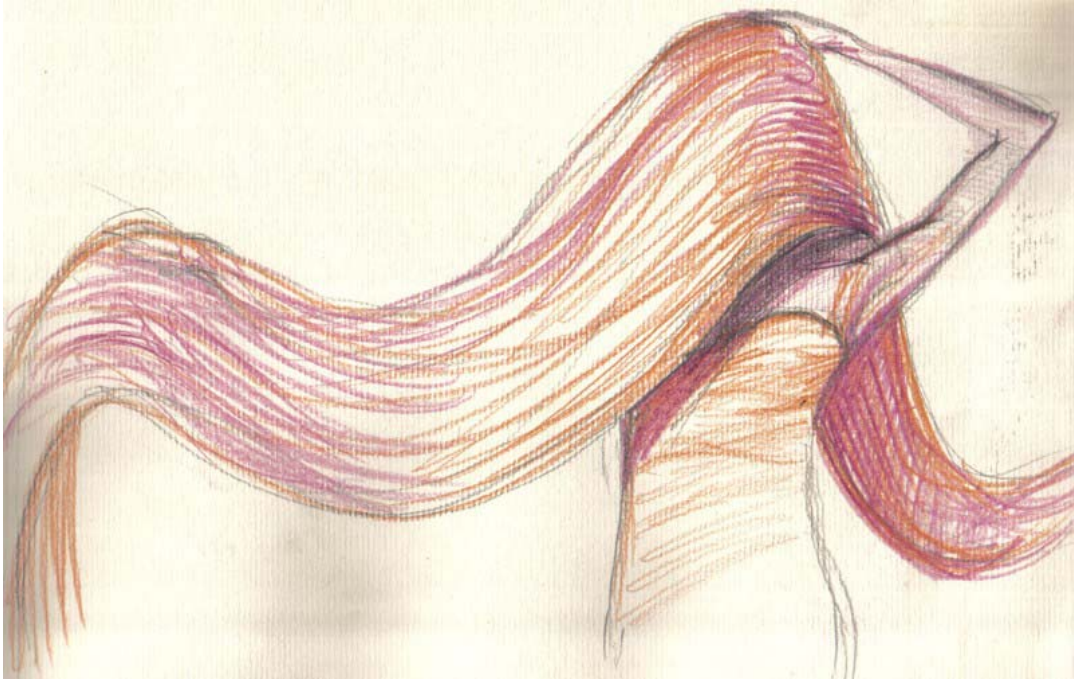


Figura 50: Andréia Reis – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba

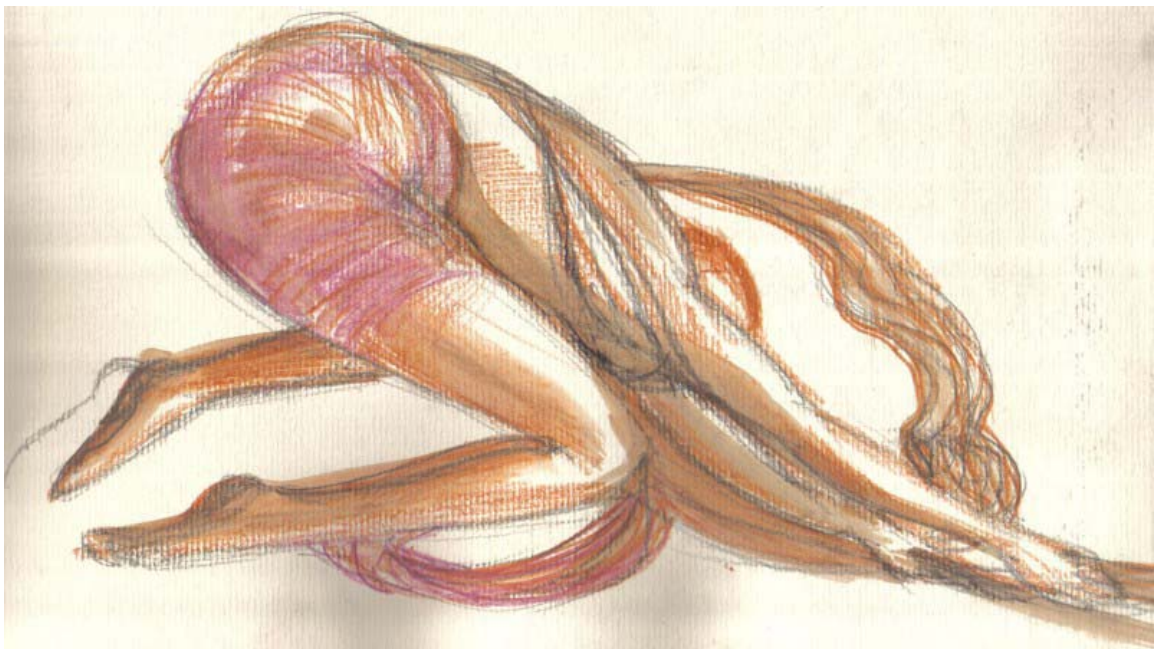


Figura 51: Andréia Reis – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba

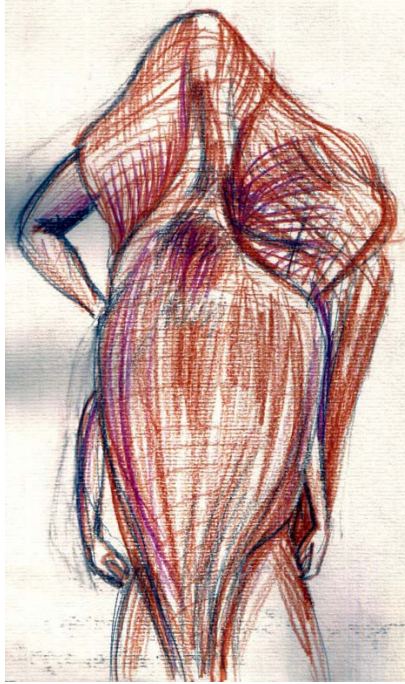


Figura 52: Andréia Reis e Wagner Lacerda – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba



Figura 53: Wagner Lacerda e Andréia Reis – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba



Figura 54: Andréia Reis – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba



Figura 55: Andréia Reis – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba



Figura 56: Andréia Reis e Wagner Lacerda – Experimentação apresentada na EBEC-Pituba

3.5.2 Experimentação *Hibridus Corpus* – Encontro ANPAP – EBA/UFBA

Andréia Reis e Wagner Lacerda

Apresentação dia 19 de setembro de 2006

Esta experimentação foi realizada no XV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Artistas Plásticos (ANPAP) intitulada Artes: Limites e Contaminações, sob o tema: Projeto Guard(A)res: Que ares tu guardas? (vide Anexo 4). Realizada dia 19 de setembro, na entrada principal do prédio da Escola de Belas Artes/UFBA. Esta experimentação tornou-se uma adaptação daquela apresentada anteriormente (dia 25 de julho no EBEC da Pituba-Salvador/BA) com o mesmo nome – *Hibridus Corpus*.

O espaço da EBA, onde a experimentação aconteceu, era diferente do espaço da EBEC em relação à arquitetura. Utilizamos a escada do prédio principal da EBA como cenário da experimentação, como na EBEC. Contudo, esta escada tinha uma arquitetura diferente, sendo

frontal com perspectiva de um ponto que se abre ao fim. Já a escada da EBEC apresentava uma arquitetura contorcida, o que nos levou a fazer modificações em nossa experimentação coreográfica. Além disso, tivemos o efeito da luz, que não estava presente na experimentação da EBEC. Utilizamos a luz âmbar (no tom da poliamida) de forma a estabelecer uma relação de integração entre o corpo com a argila, a poliamida e a escada (sua cor).

Nesta apresentação houve modificações em nossas seqüências devido ao espaço e ao público. Não se precisa nem se quer fazer igual, mas não se busca necessariamente fazer algo diferente. Jamais uma apresentação será igual a outra; as qualidades expressivas sofrerão sempre alteração. No entanto, nossa experimentação partiu de uma estrutura, não foi algo aleatório, então, sua base permanecerá a mesma.

A cena que aconteceu na escada no início da experimentação foi estendida criando-se outros movimentos. Utilizei em minha seqüência a exploração do espaço, torções e pausas em constante relação do movimento com o objeto utilizado na cena (poliamida). Com a poliamida, realizei movimentos que indicavam as diagonais do Cubo, no início da escada. Depois comecei a descer realizando movimentos em espiral, em um momento deitei nos degraus em “X” e descí nesta posição alguns degraus. Próximo ao fim da escada, sentei no degrau e ali fiquei parada por alguns instantes observando o público. Continuei a descida até o fim da escada chegando ao espaço aberto pelo público.

Ao término da escada, mantive a mesma seqüência apresentada na experimentação da EBEC, a partir da Cena 1. Neste primeiro momento, estou sozinha em cena e sem música. O fato de não haver música permitiu que eu utilizasse o meu tempo corporal, seu ritmo e dinâmica harmoniosamente, trazendo o público para este espaço-tempo interno (o tempo rítmico próprio do ator-dançarino em cena, sem interferência externa).

Quando terminei minha seqüência, Wagner entrou em cena fazendo seus movimentos ao longo da escada. Enquanto isso, eu improvisava com a poliamida, expandindo meu corpo no espaço dinâmico com movimentos circulares e torções logo à frente da escada. Neste momento, começava a música de Meredith Monk (*Volcano Songs*). Quando Wagner chegou ao pé da escada, interagimos um com o outro através do objeto cênico (poliamida). Após este momento, o Wagner iniciou seus movimentos no espaço em frente à escada, aberto pelo

público, e eu repeti minha seqüência, já executada no primeiro momento sem música, com algumas alterações em sua estrutura.

Ao final, fiz máscaras com o rosto procurando pontos no espaço ao mesmo tempo em que entrelacei os fios da poliamida em meus dedos e mãos. Neste próximo momento, interagimos novamente, eu e Wagner. No final, seguimos em direção à saída do prédio da EBA. Neste momento finalizaríamos a nossa experimentação. Mas, para nossa surpresa, o público nos seguiu até a parte externa do prédio. Wagner andou em direção à saída da EBA até que a poliamida enroscou no chão (de pedras) e, então, saí daquela posição e, como o público continuava a nos observar, continuamos nossa apresentação por mais alguns minutos até sairmos pela lateral da escola em direção à parte de trás.

Quando terminamos nossa experimentação, Wagner disse que sua intenção era continuar me carregando (da mesma forma como saímos do espaço onde iniciamos a experimentação) até a rua (Avenida Araújo Pinho, no Canela) onde continuaríamos nossa experimentação. Mas, o fato da poliamida ter ficado enroscada entre as pedras fez com que ficássemos no estacionamento. Não havia como sairmos, pois a poliamida é muito resistente e, se insistíssemos em puxá-la, poderíamos nos cortar. Então, a única alternativa foi ficar naquele espaço e encontrar outra solução. Continuamos nossa improvisação naquele espaço. Quando estávamos indo para a parte de trás do prédio de Belas Artes, achamos que o público poderia estar nos seguindo, contudo, como era nossa intenção naquele momento, pudemos finalizar a experimentação. Se o imprevisto com a poliamida não houvesse ocorrido, teria sido uma opção interessante sair à rua improvisando. Provavelmente, encontraríamos situações inusitadas, o que seria muito instigante.

A partir das sessões e da montagem aberta, que tiveram como princípio o elemento-eixo e suas infinitas variações e combinações, pode-se re-criar a experimentação infinitamente, (8) readaptando-a a diferentes espaços, contextos, momentos, pessoas etc. Por mais que se transforme, é mantida sua “genuinidade”, ou seja, sua coerência corporal, já que a linguagem do corpo é a da constante trans-formação.

Fotos⁷² da Experimentação *Hibridus Corpus* no XV – Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Artistas Plásticos (ANPAP), na Escola de Belas Artes/UFBA em Salvador, 19 de setembro de 2006.

Primeira parte da Experimentação

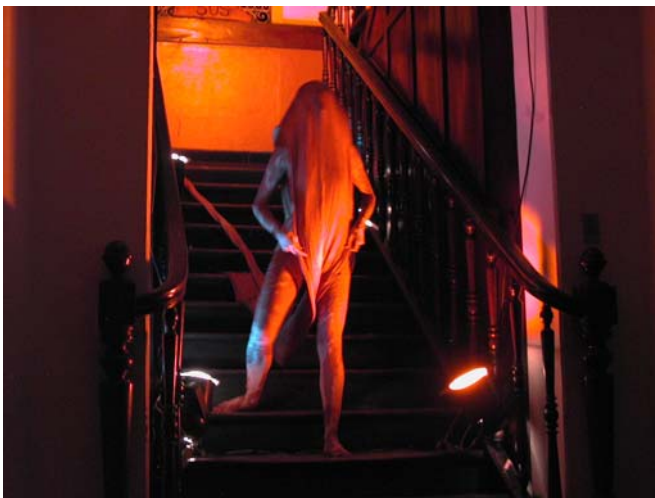


Figura 57: Andréia Reis - Cena 1

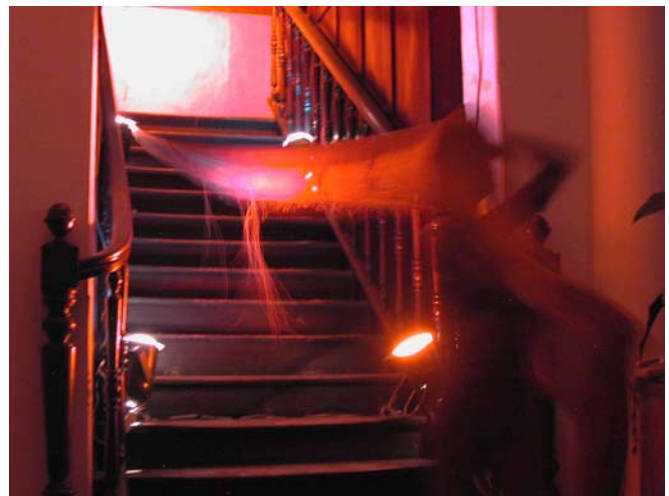


Figura 58: Andréia Reis - Cena 2

⁷² Fotos feitas pelo fotógrafo Edigar Oliva.



Figura 59: Andréia Reis - Cena 2

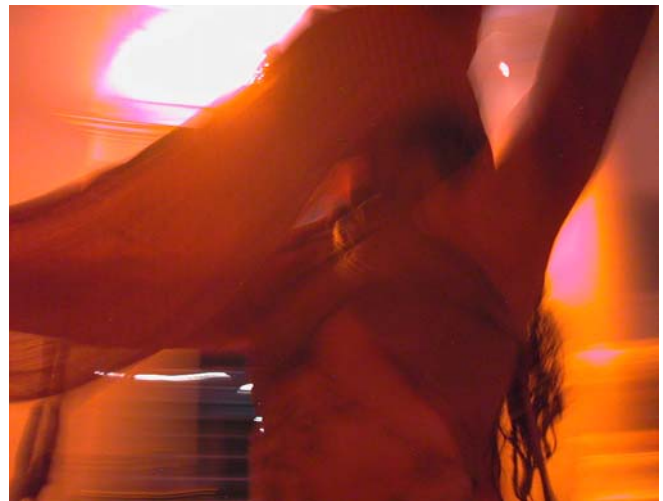


Figura 60: Andréia Reis - Cena 2



Figura 61: Andréia Reis - Cena 3

Segunda Parte da Experimentação



Figura 62: Andréia Reis - Cena 5



Figura 63: Andréia Reis e Wagner Lacerda - Cena 5

ASPECTOS CONCLUSIVOS

Ao longo desta pesquisa procurou-se estabelecer interações e conexões entre o interno e o externo corporal através da prática do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff. Estas interações e conexões foram feitas a partir de um levantamento histórico-estético, seguido e acompanhado da prática, criação, apresentação e análise de uma experimentação.

A dissolução do pensamento dicotômico e a inserção do corpo no tempo-espaço transitório que não fixa fronteiras deu-se a partir dos estudos dos teóricos abordados no capítulo I. Estes favorecem o enfoque do corpo sujeito, que não é mais visto apenas como esteticamente belo ou mecanicamente funcional, mas um corpo integrado que envolve aspectos físicos, emocionais e mentais em recíproca e dinâmica relação.

Foi possível verificar que estes estudos direcionaram-se a buscar novas formas de corporeidade e fundamentaram as abordagens somáticas utilizadas na atualidade, onde o corpo está em conexão com seu interior e ao mesmo tempo com seu exterior; o corpo como fenômeno e autor de si mesmo fortalece processos interartísticos que ampliam o leque de possibilidades do trabalho corporal. O corpo em interação ativa insere-se em qualquer contexto e des-contextualiza visões fechadas de corpo. O corpo aberto e receptivo processa sua vivência em experiências cada vez mais mutáveis e criativas. As fronteiras entre oposições são rompidas e o “vir-a-ser” (BANES, 1999, 256) torna-se parte integrante do processo.

O caminho em que se insere esta pesquisa exalta a autonomia do corpo que torna-se o princípio básico da comunicação transcendente a hegemonia do verbal.

Nesta pesquisa, partiu-se, então, do corpo em constante mudança e aberto sem qualquer limitação. De forma que tornou-se necessária a utilização de métodos inclusivos que permitissem a abordagem corporal escolhida nesta dissertação. O Movimento Genuíno juntamente com o Sistema Laban/Bartenieff, desenvolvidos e originários de estudos que

abordam aspectos inclusivos, foram os caminhos adotados e explicados em detalhes no capítulo II.

Tanto o Movimento Genuíno quanto o Sistema Laban/Bartenieff trazem como princípios condutores relações de reciprocidade e mudança incluindo contrastes. Estes métodos tornam-se acessíveis a todo artista e de qualquer parte, pois respeitam a individualidade, integrando-a de forma aberta ao contexto cultural, social etc. Desta forma é instaurada a base do multiculturalismo, da interdisciplinaridade, da porosidade, não havendo supremacia ou domínio absoluto. Os elementos estão presentes como facilitadores para a amplitude do processo.

Nesta pesquisa houve o envolvimento de participantes de diferentes naturalidades: Bahia, São Paulo, Pernambuco, Rio de Janeiro e Paraná. Os participantes eram de culturas diferentes, no entanto adaptaram-se perfeitamente ao processo e, conforme seus relatos, tiveram uma experiência única e produtiva. Além disso, eram de áreas tão distintas, como Artes Visuais, Educação Física, Antropologia, Relações Internacionais, Dança, Teatro e História, que tornaram o processo mais rico e produtivo.

Na experimentação *Hibridus Corpus*, eu e Wagner compartilhamos do processo a todo o momento. Contudo, somos de locais diferentes (eu de São Paulo e Wagner da Bahia), temos biótipos completamente diferentes, qualidades de movimento diferentes e, apesar de criarmos cada um a sua parte na experimentação, estávamos conectados.

Através do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff, a diferença e a multiplicidade não são niveladas para gerar um produto estético modelo, mas são respeitadas e valorizadas, consistindo no material básico de inspiração e criação.

Eu e Wagner vivenciamos na experimentação um mesmo processo, o que nos permitiu a conectividade. Buscamos fundamentalmente a mudança e a transição. A princípio não foi fácil, pois nós, seres humanos, estamos habituados ao convencional. A quebra com o pré-determinismo requer percepção e sensibilidade. Sendo assim, nós, ao mesmo tempo em que buscamos no processo de Movimento Genuíno um caminho para a quebra de fronteiras, encontramos os limites no próprio processo. Isso porque, na maioria das vezes, a princípio não estamos totalmente entregues, o que requer tempo, um tempo não cronometrado, mas sim,

o tempo pessoal de cada indivíduo. É neste contraste entre diferentes ritmos pessoais que se estabelece o diálogo e a decisão de estarmos ou não totalmente confiantes e seguros de nós mesmos.

Um dos indicadores de entrega ao processo pode ser identificado no próprio processo. Espera-se que eventualmente com a prática do Movimento Genuíno, o participante possa realizá-lo de olhos abertos, por exemplo, em uma improvisação em público. Ou seja, estou de olhos abertos, mas conectada com meu interno e meu externo como se estivesse nas sessões de Movimento Genuíno com os olhos fechados, consciente de meus impulsos corporais.

Na experimentação, alguns momentos de improvisação aconteceram a partir de movimentos que surgiram nas sessões e voltaram em cena como se estivéssemos realizando Movimento Genuíno de olhos abertos. No entanto, este processo requer de nós uma prática constante; o processo é longo e necessita de preparo e abertura do realizador e do observador. Contudo, pergunta-se o que em nosso movimento é genuíno e o que é autêntico?

Por definição, Genuíno significa: puro, natural, vital, próprio e verdadeiro. Enquanto Autêntico relaciona-se a origem não contestada, não passível de contestação, verdadeiro e genuíno. A distinção entre estas definições, de certa forma, parte de duas vias: genuíno como natural e sendo assim contestável, e o autêntico como absoluto, incontestável. Este último dá margem ao hegemônico que é incompatível a todo o estudo realizado nesta pesquisa. Por isso, optamos por traduzir *Authentic Movement* como Movimento Genuíno.

Uma vez definidos os termos, posso concluir, através de minha prática nesta pesquisa, que aquilo que realmente foi genuíno, está relacionado à criação que nasceu de meu corpo livremente, sem imposição ou pré-determinação, independente do que é individual ou universal. Pois, em relação ao movimento, posso até considerar uma determinada ação própria corporal, mas que existe universalmente no corpo de outras pessoas. Então, se este movimento for novo para mim, ele será genuíno.

Portanto, o Sistema Laban/Bartenieff pode ser considerado como genuíno, pois Bartenieff, entre outros colaboradores, buscou em sua prática o que é natural e próprio ao corpo humano, seu desenvolvimento e movimento. A exploração do que o próprio corpo pode fornecer em questão de movimento torna-o genuinamente criador e criação.

Mas, afinal, o que representou este processo a participantes de áreas distintas? Qual a importância da prática do Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff para eles? Como se processou em mim a transformação em Quimera?

Primeiramente, é fundamental ressaltar que todas as artes se interrelacionaram, assim como foi a abordagem ao longo desta pesquisa (dança, teatro, música, artes plásticas etc.). Portanto, a interrelação é um fator que expande o processo criativo. O fato de os participantes das sessões perceberem que experienciaram em seus corpos em movimento a mudança de padrões cotidianos a partir das relações entre o interno e o externo corporal, estimulados durante as sessões, aulas e experimentação, já torna o processo efetivamente válido. As experiências dos participantes podem ser encontradas em seus relatos, poemas e no próprio registro de seus movimentos. De alguma forma, cada um deles vivenciou a sensação de mudança em seus corpos, mesmo que por alguns instantes durante o processo.

Durante o processo de aulas, sessões e experimentações, percebi mudanças em meus movimentos, passei a realizá-los de forma a explorar todas as suas possibilidades com maior percepção das relações internas e externas. Em alguns momentos, realizei movimentos “estranhos” em que meu corpo criava formas que esteticamente não eram “belas”, mas que davam-me prazer em realizá-los. Essas imagens do meu corpo em situação não habitual para quem assiste, pode causar certo desconforto, mas para mim aconteceu o contrário. O prazer estava no “fazer”, na ação do movimento que se direcionava para o inesperado, que não eram movimentos pré-determinados. Pela reação do público na apresentação da ANPAP, concluímos que isto gerou interesse e curiosidade, fazendo com que o “observador” (desta vez, a plateia) fosse ativo e interferisse na experimentação.

No capítulo III, faço referência à Quimera como um ser híbrido e até mesmo monstruoso por sua constituição não harmônica, conforme padrões estabelecidos como esteticamente belos. No entanto, ao me “trans-formar” em Quimera, ao contrário de uma sensação de aversão, tive vontade de ser cada vez mais híbrida, mais “estranha”. Esta condição proporcionou-me momentos de harmonia, de conexão e interação corporal, como um processo de auto-conhecimento pelo movimento, justamente porque não foi através do movimento pré-concebido, mas sim através do movimento que emergiu genuinamente de mim.

Além de termos alcançado o objetivo desta pesquisa, tecendo relações entre o interno e o externo corporal, através do fio condutor da mudança, também pudemos romper as fronteiras que limitam o movimento criativo através da metodologia aplicada. Contudo, este processo não termina aqui. Ele se expande em um *continuum* como no Anel de Moebius. Portanto, como um trabalho aberto, pretendo dar prosseguimento através dos estudos no doutorado, que contará com um aprofundamento do Movimento Genuíno realizado por profissionais diversos, principalmente brasileiros.

Afinal, “Antes de mais nada e em relação a tudo” somos “movimento infinito” (FERNANDES, 2002, 37).

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, F. Mathias. *The Alexander Technique: the Essential Writings of F. Mathias Alexander*. New York: Lyle Stuart, 1990.
- ALLISON, Nancy (ed.). *The Illustrated Encyclopedia of Body-Mind Disciplines*. New York: The Rosen Publishing Group, 1999, p. 350-352.
- ARRUDA, Solange. *Arte do Movimento: as descobertas de Rudolf Laban na dança e ações humanas*. São Paulo: Parma, 1988.
- ASLAN, Odette. *A Arte do Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- AZEVEDO, Sonia Machado. *O Papel do Corpo no Corpo do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Trad. de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 251-338.
- BARTENIEFF, Irmgard. *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach Publishers, 1980.
- BARTENIEFF, Irmgard. Arquitetura do Corpo. Trad. Demian Reis. In: *Cadernos do GIPE-CIT: UFBA/PPGAC*, Salvador, n.7, p. 08-14, nov. 1999.
- BERGHAUS, Günter. O Expressionismo no teatro: interpretação, cenografia e dança. In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 5, n.5, p. 89-97, 1997.
- BONFITTO, Mateo. *O Ator Compositor: as ações físicas como eixo de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BOURCIER, Paul. *História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 2.ed. 2001.
- BRADLEY, Karen K. Perspectives on Rudolf Laban. In: *Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Association Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p. 20-25.

BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator: da técnica à representação*. Campinas: Unicamp, 2001.

CANTON, Kátia. *E o Príncipe Dançou... O Conto de Fadas, da Tradição Oral à Dança Contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994, p. 149-182.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sensing, Feeling, and Action. The experiential anatomy of Body-Mind Centering*. Northampton: Contact Editions, 1992.

_____. An Introduction to Body-Mind Centering. In: *Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Association Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p. 11-20.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: criação de um tempo-espaço e experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2.ed. 2004.

DANTAS, Mônica. *Dança: o Enigma do Movimento*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999.

DAVIS, Flora. *A Comunicação Não-Verbal*. São Paulo: Summus, 1979.

FERNANDES, Ciane. Do Funcional ao Estético: o trabalho na dança-teatro contemporânea. In: *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n.7, p.15-20, nov. 1999a.

_____. Entre Estética e Terapia: Corpos Contando suas Histórias. In: *Repertório Teatro & Dança*, ano 2, n 2. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, p. 74-83, 1999b.2.

_____. Grupo de Dança-Teatro da Universidade Federal da Bahia: um Processo em Transformação. In: *Memória ABRACE I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*: ECA-USP, p. 262-267, set. 1999c.

_____. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000a.

_____. Escrevedançando: teoria e prática na pesquisa em Artes Cênicas. In: *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume: Salvador: Gipe-Cit, p. 229-246, 2000b.

_____. A dança-teatro de Pina Bausch: princípios e processos de pesquisa coreográfica. In: *Memória ABRACE I*: UFBA, p. 155-160, 2000c.

_____. O Futuro da Performance: multiplicidades sensíveis e (in)visíveis. In: *Revista Repertório Teatro&Dança*, ano 4, n.5, UFBA/PPGAC. Salvador, p.10-13, 2001a.

_____. Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluída na dança educativa (pós) moderna. In: *Cadernos CEDES*, Campinas, v.21 n.53, p. 7-29, Abr. 2001b.

_____. Corpo Estranho: identidade, multiplicidade e desconstrução. In: *Memória ABRACE V: Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*: UFBA/Salvador, p. 807-817, out. 2001c.

_____. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

_____. Transgressões em Harmonia: Contribuições à Dança-Teatro de Laban. In: *LOGOS 18: Comunicações e Artes*, Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação Social, ano 10, n. 18, p. 60-81, 2003.1.

_____. Corpos co-moventes. In: *Lições de Dança*, n. 4. Editores: Roberto Pereira e Silvia Soter. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004, p. 35-80.

_____. Corpo-Imagem-Espaço: Transformando Padrões através de Relações Geométricas Dinâmicas. In: *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n.13, p. 63-75, jul. 2005a.

_____. Corpo Com-Texto: Dança-Teatro na Formação em Artes. In: *Revista Arte&Conhecimento*, Ida-UnB, Brasília, n.4, p.17-34, set. 2005b.

_____. Mexendo as Cadeiras: em que o Sistema Laban/Bartenieff pode ser bom para tudo? In: *Dança Artística e Esportiva para Pessoas com Deficiência: Multiplicidade, complexidade e maleabilidade corporal*. Eliana Lucia Ferreira (Org.). Juiz de Fora: CBDCCR, 2005c, p. 203-235.

_____. Corpo e(m) Contraste: A Dança-Teatro como Memória. In: *Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento*. São Paulo: Summus, 2006a, p. 191-199.

_____. Isolamento, Coexistência, ou Interrelação Cultural? O Trânsito Corporal Oriente-Occidente na Dança-Teatro Contemporânea e na Performance. In: *II - ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador: UFBA, 2006b.

_____. Educação Somática e Danças Tradicionais: a desconstrução de padrões corporais através da experiência intercultural. In: *Anais do IV Congresso da ABRACE*. Rio de Janeiro: ABRACE, p. 264-265, 2006c.

_____. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006d.

_____. AtraveRsando Corpos: Dança e Contemporaneidade no Evento *Conexão Sul 2006*. Disponível em: <www.revista.art.br/site-numero-06/apresentacao.htm>. Acesso em: 10 out. 2006.

FERNANDES, Ciane; CUBAS Gabriela Perez. Aproximando Conceitos e Contextos: A Pré-Expressividade e a Energia no Sistema Laban/Bartenieff e suas Aplicações na Formação Corporal Intercultural. In: *Revista da FUNDARTE* (Fundação Municipal de Artes de Montenegro, RS), ano IV, vol. IV, n.8, p. 16-27, jul. a dez./2004.

FORTIN, Silvie. Educação Somática: novo ingrediente na formação prática em dança. In: *Cadernos do GIPE-CIT: UFBA/PPGAC*, Salvador, n.2, p. 40-55, jan. 1999.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. 6 ed. São Paulo: Vozes, 1988. p. 125-152.

GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GELEWSKY, Rolf. Rolf: textos sobre Vida, Educação, Arte, Espiritualidade. In: *Revista educacional-espiritual da Casa*. Salvador: Casa Sri Aurobindo, 1991.

GIL, José. *Movimento Total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREBLER, Maria Albertina Silva. *Coreografias de Pina Bausch e Maguy Morin: a teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea*. Tese de Doutorado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2006.

GREINER, Christine. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.

_____. A cultura e as novas dramaturgias do corpo que dança. In: *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n.8, p.65-70, dez. 1999.

_____. *O Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

_____. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HACKNEY, Peggy. *Making Connections. Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. Lisa Ullmann (org) 3.ed. São Paulo: Summus, 1978.

_____. *Dança Educativa Moderna*. Lisa Ullmann (org). São Paulo: Ícone Editora, 1990.

_____. *A Vision of Dynamic Space*. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.

LAWLOR, Robert. *Sacred Geometry: philosophy and practice*. London: Thames and Hudson, 1982.

LOUPPE, Lourence. *Corpos Híbridos*. In: *Lições de Dança 2*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p. 27-40.

MANNING, Susan A. *Ecstasy and the Demon: feminism and nationalism in the dances of Mary Wigman*. Berkeley: University of California, 1993.

MARQUES, Isabel. *Ensino da Dança Hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.

MARTINS, Suzana. O Corpo Fala... e Expressa. In: *Cadernos do GIPE-CIT: UFBA/PPGAC*, Salvador, n.2, p. 13-16, jan.1999.

MELZER, Annabelle Henkin. Laban, Wigman and Dada: the New German Dance and Dada Performance. In: *Dada and Surrealist Performance*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1994, p. 87-104.

MIRANDA, Regina. Para Incluir Todos os Corpos. In: *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003.

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (orgs). *Reflexões sobre Laban, o Mestre do Movimento*. São Paulo: Summus, 2006.

MOTA, Júlio César de Souza. *A Poética em que o Verbo se faz Carne: um Estudo do Teatro Físico a partir da perspectiva Coreológica do Sistema Laban de Movimento*. Tese de Doutorado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2006.

MÜLLER, Hedwing; SERVOS, Norbert. Expression in Dance. In: *Dance Theatre Journal*. London, v. 2, n.1, p.10-15, jan. 1984.

NOGUEIRA, Isabelle Cordeiro. Rolf Gelewski. In: *Repertório Teatro & Dança*, ano 7, n 7. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador, p. 24-29, 2004.1.

OLIVEIRA, Antônio Ricardo Fagundes. *Corpo Subjetivado: A Categoria Expressividade do Sistema Laban/Bartenieff na Formação de Ator Contemporâneo*. Dissertação de Mestrado. Salvador: PPGAC/UFBA, 2006.

PALLARO, Patrizia. *Movimento Autentico: scritti di Mary Starks Whitehouse, Janet Adler e Joan Chodorow*. Torino: Edizioni Cosmopolis, 2003.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. *Modern Dance in Germany and the United States: crosscurrents and influences*. Suíça: Harwood Academic Publishers, 1994.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. Dança-Teatro de Rudolph Laban a Pina Bausch. In: *Cadernos do GIPE-CIT*, n.12, p.17-25, julho de 2004.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Laban, Schoenberg, Kandinsky, 1899-1938. In: *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*. Laurence Louppe (ed.) Paris: Editions Dis Voir, 1994, p. 110-131.

RECTOR, Mônica; TRINTA, Aluizio Ramos. *Comunicação do corpo*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2003.

REIS, Andréia Maria Ferreira. Movimento Genuíno: o corpo rompendo fronteiras. In: *Anais do IV Congresso da ABRACE*. Rio de Janeiro: ABRACE, p. 257-258, 2006.

ROBATTO, Lia. MASCARENHAS, Lúcia. *Passos de Dança Bahia*. Salvador: FCJA, 2002.

ROMANO, Lúcia. *O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico*. São Paulo: Perspectiva-Fapesp, 2005.

SANCHEZ-COLBERG, Ana. Estados Alterados e Espaços Subliminares: Mapeando o Caminho Rumo ao Teatro Físico. Trad. Júlio Mota *Altered States and Subliminal Space: Charting the Road towards a Physical Theatre*. In: *Performance Research* 1 (2). London: Routledge, p. 40-56, 1996.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, UniverCidade, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

SCHLICHER, Suzanne. O Corpo Conceitual: tendências performáticas na dança contemporânea. (Trad. Ciane Fernandes). In: *Repertório, Teatro&Dança*, Salvador, ano 5, n. 5, p.30-36, 2002.

SODRÉ, Muniz. O si mesmo corporal. In: *Cadernos de comunicação e linguagens – 2ª série*, n.2. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, p. 19-31, jul.1998.

VIANNA, Klauss. *A Dança*. Marco Antonio de Carvalho (col.). São Paulo: Siciliano, 1990.

VOJTEK, Miklós. Encouraging impulses given by the native town. In: *Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Association Academy of Music and Dramatic Arts, 2006, p. 193-196.

WIGMAN, Mary. *The Mary Wigman Book: her writings*. Middletown: Wesleyan Paperback, 1984.

_____. *The Language of Dance*. Londres: MacDonald&Evans, 1996.

WOODRUFF, Dianne. Treinamento na Dança: visões mecanicistas e holísticas. Trad. Leda Muhana. In: *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n.2, p. 31-39, fev. 1999.

ANEXOS

ANEXO 1

CRONOGRAMA DAS SESSÕES DE MOVIMENTO GENUÍNO

Sessões de Movimento Genuíno no primeiro semestre de 2006.

Local – Escola de Teatro da UFBA:

- Dia 05 de abril de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) – Neste dia encontrei com Sibelle e Luís. Foi nosso primeiro encontro, então expus a eles como desenvolveríamos o processo ao longo do semestre. Este momento foi importante antes do início do processo prático. Eles tiraram suas dúvidas e nós já iniciávamos naquele momento nossa relação como grupo.
- Dia 08 de abril de 2006 (das 10:30 às 13:00 horas) – Encontrei Luís e Sibelle. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).
- Dia 19 de abril de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) – Encontrei Luís e Wagner. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (seleção e demonstração dos movimentos improvisados de Movimento Genuíno).
- Dia 22 de abril de 2006 (das 8:00 às 12:00 horas) - Encontrei Luís e Sibelle. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).
- Dia 26 de abril de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) - Encontrei Luís e Wagner. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).

- Dia 02 de maio de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) – Sessão com os alunos da Escola de Teatro da UFBA: Cláudio, Gisela, Márcia, Aline, Sandro e Paola (aluna de fisioterapia). Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (seleção e a demonstração dos movimentos improvisados de Movimento Genuíno).
- Dia 03 de maio de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) - Encontrei Luís. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).
- Dia 04 de maio de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) – Sessão com os alunos da disciplina TCC III, na Escola de Teatro da UFBA; são eles: Gisela, Paola, Aline e Cláudio. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).
- Dia 06 de maio de 2006 (das 8:00 às 12:00 horas) – Encontrei Sibelle. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).
- Dia 09 de maio de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) – Gisela e Cláudio, da disciplina TCC III, reuniram-se na Escola de Teatro da UFBA. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).
- Dia 20 de maio de 2006 (das 8:00 às 12:00 horas) - Encontrei Luís e Sibelle. Como nas sessões anteriores, iniciamos com Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).
- Dia 24 de maio de 2006 (das 17:00 às 19:00 horas) – Encontrei Luís e Wagner. Neste dia iniciamos com Forma Fluída na Abertura. Em seguida, passamos para o Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e a Conclusão, com leitura das anotações ou poemas.

Meses de junho e julho – encontros com Wagner para ensaios da experimentação *Hibridus Corpus*, na Escola de Teatro da UFBA e na Escola de Belas Artes UFBA.

Sessões de Movimento Genuíno no segundo semestre de 2006:

- Dia 05 de agosto de 2006 (das 8:00 às 12:00 horas) – Encontrei Milena e Wagner. Esta sessão constituiu-se de Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (conversa sobre o processo).
- Dia 22 de agosto de 2006 (das 15:00 às 18:00 horas) – Encontrei Milena e Wagner. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Conexões Ósseas) e Conclusão (conversamos sobre o processo e assistimos à gravação da experimentação *Hibridus Corpus* realizada na EBEC).
- Dia 24 de agosto de 2006 (das 16:00 às 19:00 horas) – Encontrei Milena e Wagner. Neste dia trabalhei somente os Princípios e Fundamentos de Bartenieff.
- Dia 29 de agosto de 2006 (das 15:00 às 18:00 horas) – Encontrei Milena e Wagner. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Espaço) e Conclusão (seleção e a demonstração dos movimentos improvisados no desenvolvimento).
- Dia 31 de agosto de 2006 (das 16:00 às 19:00 horas) – Encontrei Milena e Wagner. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Conexões Ósseas) e Conclusão (seleção e demonstração dos movimentos improvisados no desenvolvimento). Neste dia houve também a discussão de alguns textos relacionados ao processo.
- Dia 05 de setembro de 2006 (das 15:00 às 18:00 horas) – Encontrei Pedro, Milena e Wagner. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (leitura das anotações ou poemas).

- Dia 12 de setembro de 2006 (das 15:00 às 18:00 horas) – Encontrei Alexandre, Milena e Wagner. Neste dia iniciamos a Abertura com Forma Fluída. Depois passamos para o Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e a Conclusão, com leitura das anotações ou poemas.
- Dia 14 de setembro de 2006 (das 16:00 às 19:00 horas) – Encontrei Milena, Wagner e Alexandre. Iniciamos com a Abertura (Fundamentos Bartenieff), selecionamos e executamos os movimentos mais significantes para cada um de nós na sessão de Movimento Genuíno anterior, do dia 12 de setembro. Utilizamos o método de seleção e repetição dos movimentos realizados durante as sessões de Movimento Genuíno. Este foi um modo de registrarmos os movimentos e não esquecê-los. Estes movimentos selecionados foram descritos no papel, sendo este um método que utilizamos desde o início das sessões.
- Dia 19 de setembro de 2006 (das 10:00 às 12:00) – Esta sessão aconteceu na sede da OPA, no Pelourinho, quando Ângela e Isabela participaram da sessão de Movimento Genuíno. A Abertura iniciou-se com o Toque (cerca de 15 minutos). Depois iniciamos o processo de Movimento Genuíno por 30 minutos. Cada uma fez sua anotação enquanto observadora e realizadora. Como havia somente esta dupla, neste dia não participei do processo. Ao finalizarem a improvisação, iniciamos a exposição do material escrito.
- Dia 21 de setembro de 2006 (das 16:00 às 19:00 horas) – Encontrei Milena e Wagner. Esta sessão constituiu-se de Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (conversa sobre o processo).
- Dia 26 de setembro de 2006 (das 15:00 às 18:00 horas) – Encontrei Milena e Wagner. Abertura (Fundamentos Bartenieff), Desenvolvimento (Movimento Genuíno) e Conclusão (seleção e demonstração dos movimentos improvisados de Movimento Genuíno).

ANEXO 2

SELEÇÃO DE MOVIMENTOS NA SESSÃO DE MOVIMENTO GENUÍNO

Selecionei 16 movimentos a partir da sessão de Movimento Genuíno do dia 21 de junho de 2006. São eles:

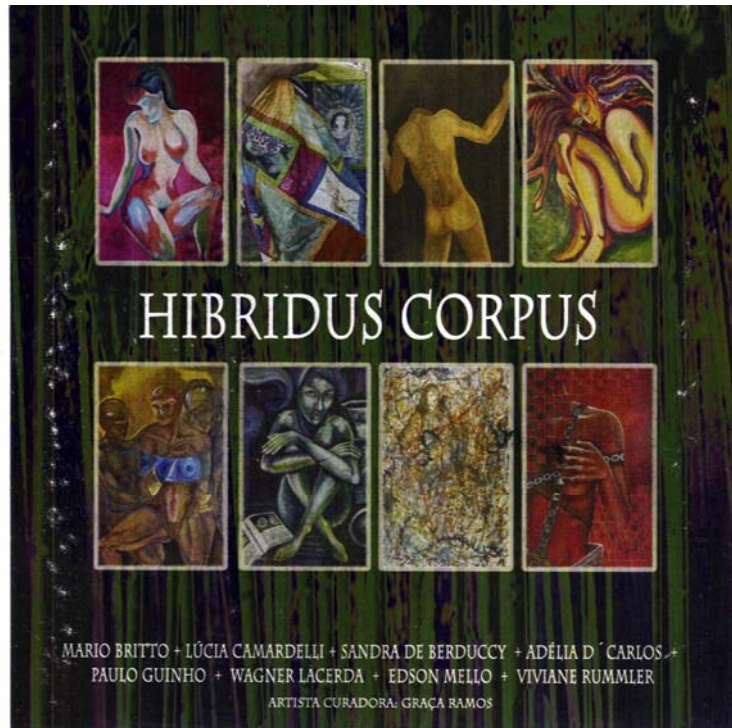
1. De cócoras, apóio o peso do corpo na parte anterior e inferior das pernas, no lado esquerdo da cabeça, no braço esquerdo e na mão direita, o cóccix é projetado para cima.
2. Deitada na posição ventral, flexão dos joelhos e flexão dos cotovelos com mãos apoiados no chão, movimento dos pés.
3. Sentada sobre os ísquios com queda dos joelhos para esquerda e rotação do tronco para o lado oposto, cabeça gira para o mesmo lado do tronco, a mão direita apóia-se no ouvido esquerdo, mão esquerda no ouvido direito.
4. Deitada de costas, braços estendidos ao longo do corpo e para cima (conexão escápulas-mãos), pernas sobre o tronco com movimento dos pés.
5. Deitada sobre o lado direito do corpo, forma direcional arcada, conexão cabeça-cauda, corpo em organização homolateral, mão direita segura pé direito.
6. Deitada em espiral com conexão olho-mão e escápulas-mãos direcionada para a esquerda.
7. Conexão cabeça-cauda, ísquios-calcanhares e escápulas-mãos. Perna direita em flexão sobre a esquerda, apoio de mãos e pés no chão e balanço da pélvis.

8. Em pé, conexão cabeça-cauda, escápulas-mãos, flexão tronco para frente baixo, cóccix “apontando” para cima.
9. Em pé, conexão ísquios-calcanhares, cabeça-cauda, escápulas-mãos, flexão do tronco na sagital frente com braços estendidos para os lados (dimensão horizontal) rotação das mãos.
10. Em pé flexão do tronco na sagital baixo, apoio das mãos no chão. Elevação da perna esquerda que gira sobre o quadril.
11. Como se fosse engatinhar, tiro os pés do chão, apoiando os joelhos e mãos com os braços estendidos no chão, conexão cabeça-cauda, escápulas-mãos, com movimento dos pés.
12. Deitada em decúbito ventral, cabeça-cauda, flexão dos joelhos com movimentos dos pés. Extensão do braço ao longo do corpo acima da cabeça (conexão escápulas-mãos).
13. Homolateral ventral, mão direita segura pé esquerdo, propulsão e giro do tronco para posição dorsal com apoio da mão direita e pé esquerdo.
14. Deitada de costas, conexão cabeça-cauda, ísquios-calcanhares, braços estendidos na horizontal (conexão escápulas-mãos), elevação do quadril ficando na ponta dos pés, alternando a elevação de uma perna e outra.
15. Homolateral, tronco na lateral, mão direita segura pé direito em direção ao rosto, com extensão do lado oposto.
16. Deitada, queda dos joelhos, torção do tronco com cabeça e braços na direção oposta.

ANEXO 3

PROGRAMA DA EXPERIMENTAÇÃO *HIBRIDUS CORPUS* APRESENTADA NA EBEC-PITUBA

Salvador-BA em 25 de julho de 2006



MARIO BRITTO + LÚCIA CAMARDELLI + SANDRA DE BERDUCCY + ADÉLIA D' CARLOS +
PAULO GUINHO + WAGNER LACERDA + EDSON MELLO + VIVIANE RUMMLER

HIBRIDUS CORPUS

ABSORVIDOS PELA NOVA CONCEPÇÃO DO CORPO COMO LABORATÓRIO DE EXPERIMENTAÇÕES ARTÍSTICAS E CIENTÍFICAS, O GRUPO 'CORPUS', DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, COORDENADO PELA PROFESSORA GRAÇA RAMOS, REALIZA SUA SEGUNDA MOSTRA NA GALERIA DA EBEC

*EM UM VERDADEIRO CLIMA DE EXPECTATIVA E EXPERIMENTAÇÕES, POIS FOI A PRIMEIRA VEZ QUE O CINEMA FOI TOMADO COMO MOTIVAÇÃO PARA A PINTURA EM UMA SALA DE AULA DA ERA, OS ALUNOS E EU PRODUZIMOS MUITOS ESTUDOS E CROQUIS PARA O DESENVOLVIMENTO DOS TRABALHOS. OS FILMES QUE ERAM EXIBIDOS E DISCUTIDOS OBSERVANDO-SE A COR O MOVIMENTO, A PERFORMANCE E MODIFICAÇÕES DO CORPO GENETICAMENTE MODIFICADO, COM PLUGS, CLONADOS E CADA ARTISTA FEZ A SUA RELEITURA. O RESULTADO FOI SEM DÚVIDA SURPREENDENTE. TOMOU-SE COMO REFERÊNCIA ALGUNS FILMES COMO *SOCIEDADE DAS ADAGAS VOADORAS*, *LIVRO DE CABECEIRA*, *EU ROBOT* E A SÉRIE *MATRIX*.*
GRAÇA RAMOS

LOCAL
EBEC GALERIA DE ARTE
RUA AMAZONAS, 746 PITUBA.

ABERTURA
25 DE JULHO (TERÇA-FEIRA), 19H
PERFORMANCE DE
WAGNER LACERDA E ANDREIA REIS

VISITAÇÃO:
DE 25 DE JULHO A 4 DE AGOSTO
DE SEGUNDA A SEXTA DE 09 ÀS 19H.
INFORMAÇÕES: (71) 3240-4743

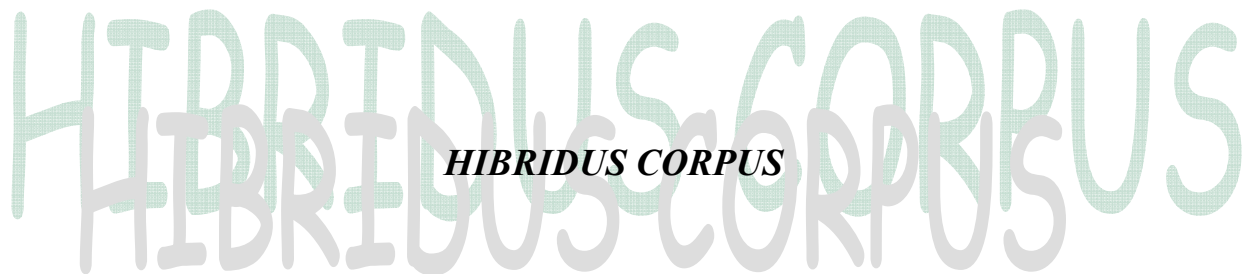
UFBA PPGAV Escola de Belas Artes - Universidade Federal da Bahia EBEC EBEC GALERIA DE ARTE www.ebec.com.br

DESENHO: PATRICKA DE BERDUCCY

ANEXO 4

PROGRAMA DA EXPERIMENTAÇÃO *HIBRIDUS CORPUS* APRESENTADA NA ANPAP

XV Encontro Nacional da ANPAP – Arte, Limites e Contaminações - Projeto Guard(A)res: que ares tu guardas? EBA-UFBA de 19 a 23 de setembro de 2006



Esta *performance* consiste no processo criativo de inter-artes, na qual utilizamos a interdisciplinaridade como fundamento das pesquisas de Mestrado realizadas nos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, por Andréia Reis e Wagner Lacerda, respectivamente.

A partir da técnica de Movimento Genuíno e do Sistema Laban/Bartenieff, construímos nossa pesquisa de movimento corporal. Inserimos neste processo o elemento cênico (poliamida) e a maquiagem corporal, além do figurino e contextualizando nossa composição na diversidade de linguagens.

Ficha Técnica

Direção e Criação: Andréia Reis e Wagner Lacerda

Preparação Corporal: Andréia Reis

Figurino e Maquiagem: Wagner Lacerda

Iluminação: Luís César Costa

Música: Meredith Monk (*Volcano Songs*)

Apoio técnico: Milena Santos