



UNIVERSIDADE FERERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

VERÔNICA DE MORAES SAMPAIO

BOM DE QUEBRAR E IN_VERTIDO:
EXPERIÊNCIAS DE MESTIÇAGEM EM DANÇA

Salvador
2013

VERÔNICA DE MORAES SAMPAIO

BOM DE QUEBRAR E IN_VERTIDO:
EXPERIÊNCIAS DE MESTIÇAGEM EM DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Eloisa Leite Domenici

Salvador
2013

VERÔNICA DE MORAES SAMPAIO

BOM DE QUEBRAR E IN_VERTIDO: **EXPERIÊNCIAS DE MESTIÇAGEM EM DANÇA**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em: 24 de fevereiro de 2012.

Banca Examinadora

Eloisa Leite Domenici — Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
PUC/SP, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Eusébio Lobo da Silva _____
Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil.
Universidade Estadual de Campinas

Denise Maria Barreto Coutinho _____
Doutora em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

*A minha mãe, Wanda Lucia
Ao meu pai, Roberto (IN MEMORIAM)*

A GRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo incentivo e apoio incondicionais e por ser um exemplo de força, inteligência, generosidade e sabedoria.

À Professora Eloisa Leite Domenici, pelos anos de dedicação, inspiração, alegrias e aprendizado.

A Denise Maria Barreto Coutinho, por ter aceitado o convite de fazer parte da banca examinadora, pelos momentos de colaboração e pelo apoio ao longo deste trabalho.

A Eusébio Lobo Silva, por ter aceitado o convite de fazer parte da banca examinadora.

A Alessandro Luppi, por ter sido tão próximo e pela grande contribuição nas reflexões e nas criações artísticas desta pesquisa.

A Ester Gelman, por me ajudar a continuar e por ser um exemplo de inteligência e sabedoria.

A Luiz Guimarães, por me ajudar a entender e prosseguir.

A Nildes Sena, pela colaboração em *Bom de quebrar* e pela amizade.

A Rita Aquino, Joubert Arrais, Milianie Lage, Carol Diniz, Carolina Laranjeira, Gabriela Santana, Hugo Leonardo Bonfim, Beto Basílio, Som do Roque, Drica Rocha, Ana Elisa Assunção, Luiz Santana-Ananias e Tiago Costa, pelas trocas e colaborações.

A Claudia Buonavita, Gabriel Guerra, João Milet Meirelles, Rico Oliveira e Gil Grossi, pela obtenção das fotos e por mostrarem tantas outras danças pelas lentes sensíveis e impactantes das suas máquinas.

A Gabriel Teixeira, pelas filmagens e pela amizade.

A Mestre Zé do Lenço e ao contramestre Wellington (Fantasma), pela amizade e por me ajudarem a encontrar minha dança própria por meio da capoeira.

A Silvana Lucia Araújo, pela ajuda na formatação do texto, pela amizade de tantos anos e pelo amor.

A Stephanie Bangoura, pela colaboração, pelo apoio, pela amizade e pelo amor.

A Luciana Pontes, pela amizade e pelo amor.

A Frank Haendeler, pela colaboração, pelas trocas e pela amizade.

À et alii, que cuidou da revisão, normalização e formatação final deste trabalho.

Aos professores e funcionários da Escola de Dança da UFBA, por compreenderem por tantos anos que a escola se tornou minha casa, em tantas noites, feriados e férias.

A Dulce Aquino pelo apoio a esta pesquisa.

Aos professores, colegas e funcionários do PPGAC. A Antônia Pereira e a Claudio Cajaiba Soares, pela atenção, pelo compromisso e pelo cuidado.

A Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), pelo financiamento da pesquisa artística em 2008 e 2009 através do Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística/Dança.

Ao Instituto Itaú Cultural, pelo financiamento da pesquisa artística no período de 2006 a 2008 através do Programa Itaú Cultural Dança 2006–7.

Ao CNPq, pelo financiamento desta pesquisa nos anos de 2009 e 2010.

É a sensação de nosso próprio peso que nos deixa não nos confundirmos com o espetáculo do mundo.

— HUBERT GODARD

O centro de todos os interesses se transfere para baixo, para as profundezas, para o fundo da terra. As coisas novas, as riquezas que estão escondidas na terra são muito superiores ao que existe no céu, na superfície da terra, nos mares, nos rios. A verdadeira riqueza, a abundância não reside na esfera superior ou mediana, mas unicamente no baixo.

— MIKHAIL BAKHTIN

Meu tempo é o tempo da eclosão dos ovos e da proliferação dos vermes.

— IANCA ZERO

Aprendi com as primaveras a me deixar cortar para poder voltar sempre inteira.

— CECÍLIA MEIRELLES

SAMPAIO, Verônica de Moraes. *Bom de quebrar e iN_vertido*: experiências de mestiçagem em dança. 189 f. 2012. Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

RESUMO

A tentativa de estabelecer diálogo entre a dança cênica e as chamadas danças populares no Brasil não é um fenômeno atual e está presente, pelo menos, desde o início do século XIX. Esta dissertação analisa os processos de criação de duas obras-solo criadas por nós: a primeira é *Bom de quebrar*, selecionada pelo programa Rumos Itaú Cultural Dança/Itaú Cultural 2006–2007; a segunda é *iN_vertido*, criada em 2009 e selecionada pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação 2008–9. As obras tiveram como questão provocadora o diálogo com corporalidades locais do estado da Bahia, em especial a capoeira angola. Subsidiaram esta análise os autores que discutem o problema das epistemologias para a América Latina, sugerindo que os objetos locais da cultura são pouco apreensíveis pelo pensamento clássico e requerem um pensamento mestiço. Ao analisar os processos de criação dessas obras, destacamos algumas questões levantadas pelos teóricos da mestiçagem, tais como a dissolução de fronteiras e a interassimilação cultural e discutimos como podem ser tratadas no âmbito específico da criação em dança. Observamos que o encontro de diferentes corporalidades resultou na emergência de materiais e procedimentos bastante específicos para os processos compositivos em dança. Um dos aspectos mais importantes desse encontro foi o procedimento de modificação de estados tônico-corporais vinculado ao surgimento de metáforas, corroborando os achados de Domenici, 2004. Em sintonia com o pensamento da mestiçagem, propomos a atenção para esses e outros procedimentos com o intuito de contribuir para a reflexão sobre a criação em dança contemporânea.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Capoeira; Mestiçagem; Processo Criativo em Dança; Artes Cênicas.

SAMPAIO, Verônica de Moraes. ***Bom de quebrar* and *iN_vertido***: experiences of e hybridism in dance. 189 pp. 2012. Dissertation (Master's degree in Drama) — Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

ABSTRACT

The attempt to establish a dialogue between scenic dance and the so-called popular dances of Brazil is not a current phenomenon and is present at least since the early twentieth century. This dissertation analyzes the processes of creating two solo works we developed: *Bom de quebrar* and *iN_vertido*, both of them being qualified for national programs aimed at supporting arts between 2006 and 2009. Both works aimed to create a provocative dialogue with elements of corporeality typical of the state of Bahia, Brazil, with a focus on capoeira angola. The analysis is based on authors who discuss the problem of epistemologies in Latin America, especially the fact that local objects of culture are not totally apprehensible by the classical thought, which means they require different approaches. The process of creating those works led to questions raised by hybridism theorists such as dissolution of boundaries and cultural inter-assimilation, which were discussed in the light of the creation in dance. The meeting of different elements of corporealities in focus made emerge compositional materials and procedures for the creation processes in dance. An important aspect of such meeting was the modification of tonic-body states in association with the emergence of metaphors that reinforces findings of Domenici (2004). In line with the hybridism thought, we propose to focus not only on these procedures but also in others to stimulate the debate on creation in contemporary dance.

Keywords: Contemporary Dance; Capoeira; Hybridism; Creative Process in Dance; Performing Arts.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	PENSAMENTO DA MESTIÇAGEM COMO PROVOCAÇÃO PARA CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....	17
2.1	HIERARQUIAS DO PENSAMENTO NA CULTURA E NA ARTE.....	17
2.2	INCORPORAR OUTRO PARADIGMA	21
2.3	FRONTEIRAS COMO ZONAS DE FRICÇÃO E APROXIMAÇÃO: O DESAFIO DA MESTIÇAGEM.....	35
3	PROCESSOS CRIATIVOS DE <i>BOM DE QUEBRAR</i> E <i>IN_VERTIDO</i>.....	42
3.1	O CHÃO E O PESO.....	42
3.2	A INTERASSIMILAÇÃO DA CAPOEIRA ANGOLA.....	47
3.3	RELAÇÃO ENTRE ESTUDOS DO TÔNUS, ESTADOS CORPORAIS E METÁFORAS.....	59
3.4	A TENSÃO LENTA.....	64
3.5	IMAGENS GERADORAS.....	69
3.6	BORRANDO FRONTEIRAS NO CORPO.....	82
4	SÍNTESES TRANSITÓRIAS.....	87
4.1	<i>BOM DE QUEBRAR</i>	87
4.2	<i>iN_VERTIDO</i>	105
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
	REFERÊNCIAS.....	123
	APÊNDICES.....	127
	ANEXOS.....	163

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação discorre sobre os processos criativos de duas obras de dança que realizei durante minha formação acadêmica em Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Discursar sobre minha própria criação — e ainda no contexto de minha formação acadêmica — pode parecer banal, mas a singularidade desse processo pode contribuir para a construção de conhecimentos em dança. A singularidade é inerente ao desenvolvimento da dança contemporânea e tem sido enfatizada por criadores e pesquisadores através de questionamentos, descobertas e produção de protocolos criativos diversificados. O percurso investigativo significou o encontro com minha voz na dança por meio da incorporação de materiais das chamadas danças populares em concomitância com as configurações contemporâneas de dança no desenvolvimento de proposições estéticas e em sintonia com questões oriundas da minha subjetividade como artista, aluna, mulher e cidadã.

Pretendo aqui apresentar as investigações artística e acadêmica sem fugir da sequência lógica em que se deram, cujas questões estéticas e teóricas surgiam em interdependência. Tal propósito envolve encontrar meios de relatar uma dimensão caótica da emergência de reflexões e materiais artísticos, o que me leva a pensar na estruturação da dissertação mais como camadas de uma cebola do que como uma receita de bolo. Espero ser fiel ao propósito de transferir para o papel essa dinâmica caótica, com o intuito de evitar que o dualismo do pensamento clássico ampute deste trabalho um aspecto que lhe é fundamental. Opto por evitar a linearidade na discussão que faz os processos criativos parecerem pré-concebidos e impregnados de uma lógica determinística, o que seria falso, ao menos neste caso. Começo pela descrição de aspectos importantes do meu trajeto de busca.

Essa procura iniciou-se em Uberlândia (MG), cidade onde morei durante 20 anos. Lá, fiz parte, de 2000 a 2002, do grupo maria do silêncio.engenho dança, dirigido pelo artista Wagner Schwartz e no qual pude “descobrir o chão” e refletir sobre as mudanças que ansiava em uma trajetória de dançarina iniciada aos 7 anos de idade e jamais interrompida. Nesse grupo, os procedimentos técnicos e criativos eram baseados na própria anatomia do movimento, bem como nas histórias pessoais dos alunos, cuja diversidade de corpos também era matéria-prima para a dinâmica das aulas e das criações. A maioria não havia tido nenhuma experiência em dança; as idades variavam entre 15 e 50 anos — a maior parte era composta por adolescentes. Muitos exercícios eram ministrados por meio da pesquisa e experimentação

do peso do corpo e incluíam desde a pressão de determinada parte no solo, na parede ou no corpo do colega, preparações e maneiras de cair no chão pelo controle e pela soltura do peso, até o momento em que *nos lançávamos* contra o solo ou contra a parede, quando adquiríamos maturidade nos exercícios de base.

A diversidade dos corpos criava intimidade entre nós — alunos e o professor —, bem como autoconhecimento e maneiras individuais de investigar pela descoberta das formas e do peso dos ossos, assim como da musculatura de cada corpo; das rotações musculares; de suas capacidades e seus limites na relação — também íntima — com as superfícies do chão e das paredes e nas relações com as particularidades e histórias de vida de cada um. Toque, texturas, peso, pressão, desarticulação, confiança, desinibição, coragem, intimidade: a dança era explorada com base em nossas referências e constituições corporais, enquanto nos descobríamos como grupo coeso e de individualidades heterogêneas.

Foi nesse contexto que pude “descobrir o chão”, ao mesmo tempo desbravava as capacidades criativas do corpo por outros prismas, diferentemente dos anos anteriores, quando fiz parte de um grupo semiprofissional de dança durante quatro anos, em que todo o processo criativo tinha como base a técnica do balé clássico e referências voltadas a obras literárias em coreografias pré-concebidas. Descobrir o chão significou chegar mais perto de um confronto direto com a gravidade propriamente dita, assim como reconhecer-me mais como potencial criador em constante relação com o meu meio, com as pessoas, com as histórias ao meu redor, com a exposição pessoal e criativa, minha e dos meus colegas, e com a transformação desses aspectos em dança. Algo se precipitava; também se decantava em formas e maneiras simbólicas.

Na época em que fui integrante do maria do silêncio.engenho dança, assisti a dois trabalhos no Fórum Internacional de Dança 2001, em Belo Horizonte, cruciais à minha tomada de decisões posteriores. Foram eles: *Dança fraca, questões fortes* (*Weak dance strong questions*), da dupla belga Jonathan Burrows e Jan Ritsema¹, e *Corpos ilhados*, da paulistana Vera Sala². Ao assistir a esses trabalhos, minha impressão foi de enxergar o processo de pesquisa e suas questões encarnados nos corpos dos artistas. O impacto da comunicação desse tipo de dança me preencheu de tensões, incômodos e muita alegria. Fui pega de surpresa e senti meu corpo ampliado em percepções novas: o sentido da visão como instrumento maior

¹ O vídeo da coreografia pode ser visto no website youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=djz2dWO6r-4>

² O vídeo da coreografia está disponível para ser visto no website youtube:
<http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=fTSIm9JgpOQ&NR=1>

de apreciação de um espetáculo de dança parecia ter sido dilatado para todos os poros, músculos, ossos.

Mais tarde, já em meio à investigação de *Bom de quebrar*, assisti, em 2007, ao trabalho de Mara Guerrero *Células satélites* no evento Ensaio em Estudo, na Escola de Dança da UFBA, e *Vapor*, de Helena Bastos e Raul Rachou, na mostra Rumos Itaú Cultural Dança, da qual participei como artista premiada. Igualmente, esses trabalhos trouxeram-me informações importantes sobre pesquisa artística em dança contemporânea. Todas as quatro obras citadas apresentavam uma economia de diversidade de movimentos em prol do levantamento de questões emergidas da repetição de um só tipo de proposta corporal ou poucas e pequenas estruturas coreográficas, cuja dança era construída nas mudanças de estados corporais e na intensidade das questões levantadas em discurso-corpo e pela insistência (repetição) nas propostas feitas. Eu experimentava procedimento similar, e esses trabalhos me deram confiança para continuar a pesquisar configurações de dança nesses termos, além de me apresentar a riqueza de possibilidades de trabalhar com esse modo de criação.

Ao lado das questões estéticas, outro problema se colocava em primeiro plano. Na minha passagem pela graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Uberlândia/UFU (2001–2) e pelo Museu do Índio, também em Uberlândia e onde trabalhei como estagiária em arte-educação nos anos de 2000 a 2002, comecei a questionar a distância entre a educação formal nas escolas de ensino formal e as universidades, e os conhecimentos encontrados nas nações indígenas e nas “culturas populares”. Reconheço que foi aí o início das minhas reflexões sobre o surgimento da necessidade de levantar questionamentos sobre o *fazer-dança*, que muitas vezes está tão dissociado das informações corporais que fazem parte da nossa história e do nosso cotidiano. Essa preocupação foi uma das minhas motivações para cursar uma graduação em Dança no nordeste. Com base em pesquisas na internet e impulsos — digamos — muito intuitivos, acreditava que em Salvador (BA) eu poderia chegar mais perto de um tipo de formação menos categorizada em técnicas e estilos, e mais calcada em estudos corporais próximos do cotidiano e de memórias da nossa história corporal, além de incluir uma bibliografia atualizada com a pluralidade e as emergências contemporâneas.

Depois de quase 20 anos fazendo parte de grupos ligados a academias de dança, onde o ensino era muito pautado no aprendizado de técnicas e onde a criação se dava segundo interesses técnicos e compositivos dos professores e coreógrafos, passei a almejar outras maneiras de continuar a criar e a expressar-me com a dança. Os anseios e as expectativas relacionados com a dança e a minha formação acadêmica encontraram apoio teórico no

Laboratório do Corpo Brincante (Lab CBr)³, isto é, nas nossas discussões sobre mestiçagem. Um dos assuntos tratados por autores que estudam os processos de mestiçagem é a problematização de termos como cultura popular, cultura erudita, tradição, modernidade, arte popular, arte contemporânea, trabalho intelectual e manual, América Latina e países desenvolvidos, conhecimento acadêmico e saber popular, dentre outros. Tal problematização vai além da simples discussão de oposições dualistas.

Permeia esta pesquisa a crença no potencial da arte de dissolver hierarquias e estereótipos ou, ao contrário, de reforçá-los (GRUZINSKI, 2001). A arte contemporânea pode ter papel importante na tentativa de problematizar as discussões acerca do lugar de uma suposta “cultura brasileira” e das chamadas “danças populares”, desfazendo uma roupagem exótica ainda tão presente no senso comum e nas mídias de massa em geral. Um dos pressupostos desta dissertação é de que a dança pode cumprir esse tipo de função se for capaz de abordar o material de referência de maneira *não óbvia*. Essas reflexões dizem respeito diretamente à minha busca como criadora.

Nos estudos sobre mestiçagem, autores como Boaventura Sousa Santos (2006), Nestor García Canclini (1997), Renato Ortiz (1992), Serge Gruzinski (2001) e Domenici (2009), tratam dos contextos histórico-políticos que explicam a presença do pensamento dualista nos estudos sobre a cultura e as formas encontradas para superá-lo.

Foi na universidade, quando optei pelo curso de graduação em Dança, em 2003, que pude continuar minha busca, cujo sentido começou a ser delineado, com mais força, em minha experiência no grupo maria do silêncio.engenho dança. Meu caminho tomou rumo no âmbito das novas informações vivenciadas na cidade de Salvador, em especial a capoeira, ao lado das corporalidades estudadas no Laboratório do Corpo Brincante, onde pude me reconhecer mais plenamente nessa busca a partir de 2004. Dois grandes motivos me convenceram a pisar nesse terreno bastante fértil. O primeiro deles refere-se às minhas expectativas sobre uma corporalidade voltada à exploração do chão e a dinâmicas corporais que atentavam para as mudanças de estados *do e no* corpo. No Lab CBr isso se deu de forma contextualizada: todo o trabalho teórico-prático foi feito com base em materiais das chamadas

³ O Laboratório do Corpo Brincante (Lab CBr) é o espaço de investigação artística criado pela profa. dra. Eloisa Domenici na UFBA, que subsidiou a produção de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*. A Escola de Dança da UFBA tinha como regra o seguinte: a partir do quinto semestre de graduação, o aluno do curso de Dança deveria escolher um módulo temático para seguir e se especializar até o fim da licenciatura, isto é, os próximos dois semestres. No meu caso, escolhi o módulo que tinha o nome “Diversidade”, orientado pela professora Eloisa. Porém, conheci um pouco antes o Lab CBr, em 2004, quando estagiei no Grupo de Dança Contemporânea (GDC) da UFBA.

danças populares, o que foi um salto muito grande na percepção do meu corpo e nas relações que passei a estabelecer com a criação em dança contemporânea e, sobretudo, a capoeira. Em segundo lugar, e não menos importante, durante toda a pesquisa houve diálogo e tensão entre criação artística, estudos do corpo, técnica corporal e estudos acadêmicos na construção de um processo rico de aprendizagem e produção.

A participação do Lab CBr foi determinante para a realização das obras analisadas nesta dissertação. O meu contato com o laboratório se iniciou em um primeiro conjunto de vivências dirigido a um grupo de alunos da graduação em Dança, quando fomos apresentados a dinâmicas corporais diversificadas: o bumba-boi do Maranhão, o samba de roda da Bahia e o moçambique de gungas de Minas Gerais. O intuito de Eloisa era mostrar que podíamos nos relacionar com essas corporalidades compreendendo seus acionamentos no corpo, seus princípios técnicos e suas metáforas particulares. Em um segundo momento, iniciamos um processo de investigação focalizando a capoeira angola no cerne das disciplinas Laboratório de Corpo II e Laboratório de Criação II⁴. Ao final daquele semestre, nasceu o esboço da primeira obra, *Exercício no rastro*, que ganhou mais tarde o nome de *Bom de quebrar*⁵, criada durante minha graduação em Dança, entre 2005 e 2008. A segunda obra analisada neste trabalho dissertativo é *iN_vertido*, feita durante o Mestrado em Artes Cênicas como continuidade da primeira. As duas obras têm lógica processual, construção cênica e significados metafóricos muito próximos.

A musicalidade usada nos estudos das dinâmicas corporais do Lab CBr e nos processos criativos foram uma base muito importante para fazer conexões entre aspectos do cotidiano, materiais selecionados para as composições e questões abordadas nas leituras e análises dos textos teóricos. A singularidade, o teor autobiográfico e a tentativa de construir um caminho próprio de criar dança — características comuns em procedimentos contemporâneos em arte — seguiram o ritmo do samba, da capoeira, do folguedo de boi e de outras músicas de domínio popular; serviram como um amálgama rítmico em que tambores, rabecas e violas acompanhavam meus passos nas ruas a todo o momento e ligavam meu corpo à dança, aos espaços, à criação, aos barulhos e aos cheiros da cidade. As músicas me ajudaram a redescobrir o ritmo na dança através de outros prismas que não o da contagem musical. Fazia muitos anos que eu não tinha como prioridade “dançar no ritmo da música”, por conta de estar

⁴ Essas disciplinas foram coordenadas pela profa. Eloisa Domenici.

⁵ Desenvolvido na minha graduação e inserido no projeto de iniciação científica (2006–8): *Pensamento mestiço no corpo que dança: entrecruzamentos entre a capoeira angola e o movimento hip hop* (PIBIC/FAPESB–Escola de Dança/UFBA), sob orientação da profa. dra. Eloisa Domenici. O solo *Bom de quebrar* foi premiado pelo Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2006–7.

procurando outros parâmetros no meu corpo, ao contrário das danças mais formais, nas aulas, nos processos criativos e nas coreografias, em que a contagem de compassos da música determina não somente o tempo dos passos da dança, mas também a configuração espacial e toda a narrativa e dramaturgia de uma coreografia.

O nexo daquelas músicas com o cotidiano não se deu por si só, mas, sobretudo, pela forma como o corpo se relacionava com eles no Lab CBr. Seguíamos o ritmo estudando a maneira como o nosso corpo poderia entender determinada dinâmica corporal ao som de uma ou de outra música e em íntima relação com o espaço, construído enquanto a dança acontecia. Muitas vezes, a professora Eloisa Domenici dizia nas aulas: “Tenta pensar no ritmo, tenta seguir o ritmo que o corpo vai acompanhando... Encontre o seu pulso”.

A partir da nova perspectiva vivenciada no Lab CBr, pude me redescobrir no diálogo com o ritmo da percussão brasileira, cuja riqueza de combinações instrumentais eu já conhecia; também já havia experimentado dançar somente com a capoeira angola. O procedimento citado acima, sugerido pela professora, trouxe a mim uma mudança significativa de percepção; e foi, especialmente, pela relação entre corpo e música, corpo e pulso, corpo e percussão no Lab CBr que pudemos encontrar o foco decisivo da investigação: a construção de procedimentos compositivos em dança contemporânea à luz da criação e de mudanças de estados corporais, bem como da ênfase nas imagens geradoras: pilão, enraizamento de pés e escápulas e pulso, procedimentos centrais dos laboratórios.

Bom de quebrar é a síntese de um primeiro trabalho solo autoral em que pude explorar e colocar em prática muitas das minhas inquietudes, principalmente aquelas relacionadas com o meu trânsito de Minas Gerais para a Bahia, onde morei durante nove anos. Muitas dessas inquietações se direcionam para um sentimento de deslocação, digamos assim, sempre expresso nos trabalhos artísticos em que participo como intérprete-criadora desde muito nova, ou desde que comecei a definir que a dança seria um caminho a seguir, o qual passou a se pronunciar mais a partir do meu “trânsito Uberlândia–Salvador”.

Creio que esse sentimento seja decorrente da permanência de uma atitude auto-reflexiva. Sempre me interessei muito pelos desafios e pelas possibilidades que o meu corpo pudesse experimentar, de forma que as observações e conexões da dança com o meu cotidiano mais íntimo sempre foram intensas. Demorei um bocado de tempo para perceber que eu poderia transformar as buscas subjetivas em dança, talvez por antes não conhecer outro modo de criar dança que não o foco na destreza e eficiência técnica. Durante a minha trajetória, alguns professores, coreógrafos e colegas definiam seus trabalhos segundo essa lógica de

relacionar dança, cotidiano e subjetividade, mas ainda assim eu enxergava um abismo entre práticas e conceituações.

iN_vertido, a segunda obra coreográfica, apresenta em cena as mesmas metáforas corporais que a primeira, mas enfatiza um lado mais solar do sentimento de deslocação, por exemplo, apresentando categorias, muitas vezes, consideradas negativas pelo senso comum, em sinônimo de libertação, celebração e renascimento. Danço de costas, prostro-me no chão, repito movimentos freneticamente, manipulo minha cabeça como um objeto, dentre outras possibilidades, para tentar mostrar que mesmo com essas ações podemos ver atitudes estéticas e políticas positivas. Todavia, esta ideia trata-se de um aprendizado meu com as vivências que pude ter com alguns grupos de capoeira angola e samba de roda, além de essa mentalidade ter permeado sempre nossas práticas e discussões no Lab CBr.

Esta dissertação se organiza do seguinte modo: na introdução apresento a problemática e discurso sobre minha trajetória de busca artística. O segundo capítulo trata das reflexões sobre a superação do pensamento clássico dualista, atreladas aos assuntos relativos à criação em dança contemporânea e seu possível diálogo com o que se denomina “danças populares”. O terceiro capítulo discorre sobre os processos de criação de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, relacionando os procedimentos desenvolvidos no Lab CBr, bem como outros aspectos importantes dos processos criativos, com suas respectivas sínteses cênicas apresentadas.

Esta dissertação é o resultado das investigações feitas no âmbito desse ambiente de estudos e criatividade — o Lab CBr; e minhas expectativas a respeito de ir ao encontro de outros parâmetros de pesquisar dança foram bastante satisfatórias na criação e sistematização de procedimentos compositivos das duas obras aqui exploradas, *Bom de quebrar* e *iN_vertido*. Nas considerações finais, procuro desenvolver as principais conclusões sobre as relações entre a pesquisa teórico-prática, os processos criativos e as sínteses artísticas.

2 O PENSAMENTO DA MESTIÇAGEM COMO PROVOCAÇÃO PARA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

O meu interesse específico por corporalidades diferentes, conforme relatei na introdução, era anterior à minha entrada na licenciatura da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Após o encontro com o Lab CBr, novas e desafiadoras questões surgiram no horizonte dos processos artísticos, as quais constituíram um campo fértil e assumiram importância capital no decorrer da pesquisa, assim como o aporte de autores da sociologia, da história, da comunicação, da cultura e das artes. Para a criação de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, a leitura desses autores seguiu paralelamente à criação artística, portanto teve papel importante na produção de assuntos que motivaram os processos criativos. Este capítulo apresenta as questões principais, seu desenvolvimento e sua interseção com a investigação artística, que se inter-relacionam. Contudo, vamos separar as seções para facilitar a compreensão do texto.

2.1 HIERARQUIAS DO PENSAMENTO NA CULTURA E NA ARTE

A primeira questão se refere propriamente ao termo “cultura popular”. O que se constata é que o termo possui conceituações diferentes, por vezes contraditórias, e está diretamente ligado às formas de organização social, aos períodos políticos e às ideologias. Segundo Ortiz (1992), a denominação “cultura popular” surge na história como uma tentativa dos intelectuais de entender e diferenciar tal fenômeno.

Trata-se portanto de uma criação de intelectuais, que com intenções variadas, voltam-se para a compreensão das tradições. Folcloristas e românticos cunham um tipo de entendimento da cultura das classes subalternas. Mas quando olhamos de perto o conceito, no seu desdobrar histórico ele parece entrar em descompasso com a realidade envolvente. (ORTIZ, 1992, p. 61).

A cultura popular se define ao adquirir diversas funções ao longo das épocas e seguindo prismas ideológicos e políticos diferentes. Para esse autor, a ideia da acepção popular para a cultura surgiu no século XIX, de dois grupos principais de intelectuais: os românticos e os folcloristas. Do pensamento destes derivaram outras ideias que perduram fortemente até os dias de hoje. Antes deles, um grupo nomeado de antiquários pelo autor não tinha a

preocupação em sistematizar uma análise dos materiais da cultura do “povo”; agiam como colecionadores de objetos, sobretudo aqueles tratados por “raridade e curiosidade”; chamavam-lhes a atenção as manifestações, os utensílios e os costumes do povo que pudessem julgar por mais antigo e exótico. Do “espírito colecionador” dos antiquários, surgem os românticos e folcloristas, que se diferenciam pela tentativa primeira de sistematizar aspectos de uma dita cultura das classes subalternas; por isso o autor marca o século XIX como o início de uma conceituação. Um ponto em comum entre aqueles dois grupos de pensadores é a negação do capitalismo como resposta às transições que esse regime provoca em seus diferentes estágios e a necessidade de redefinir as relações entre as suas classes sociais emergentes.

O romantismo é, antes de tudo, um movimento artístico do fim do século XVIII que se insurgiu contra o racionalismo iluminista ao valorizar as emoções, a sensibilidade, a expressão do Eu (do indivíduo) e a espontaneidade. Além disso, o historicismo e o gosto pelo bizarro, pela diferença e pelo exotismo eram aspectos que o definiam (ORTIZ, 1992, p. 18–20). Os românticos buscam no passado a revitalização do gótico da Idade Média e desprezam o perfeccionismo analítico do período clássico; a cultura que emerge do “povo” liga-se ao passado; a supostas origem e essência dos costumes camponeses. Ortiz (1992, p. 28) define o significado de “povo” na visão dos românticos de modo crítico, constatando a imutabilidade social e a exclusão da classe dos camponeses da participação na sociedade nesta definição:

“Povo” significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiões da memória esquecida. Daí o privilégio pela compreensão do homem do campo. Entretanto, o camponês não será apreendido na sua função social; ele apenas corresponde ao que há de mais isolado da civilização. Os costumes, as baladas, as lendas, os folguedos, são contemplados, mas as atividades do presente são deixadas de lado. Movimento de imigração para a cidade, formas de produção, inserção do camponês na sociedade nacional, são esses os temas ausentes, tabus; eles escapam à própria definição do que seria o popular.

As bases da concepção histórica de cultura popular iluminam muitas de nossas questões de pesquisa, especialmente a existência do pensamento binário que categoriza e separa o popular do erudito, o trabalho manual do intelectual, a cultura da ciência, o povo da elite, dentre outras divisões categoriais em que as relações entre os elementos se dão pela oposição dualista.

Os folcloristas, segundo Ortiz (1992), baseiam-se no positivismo do fim do século XIX, época em que todos os domínios do pensamento passavam pelo crivo dessa corrente

científica. Esses pesquisadores criticavam os românticos justamente por sua falta de rigor científico e sua interpretação “livre” dos costumes do povo, isto é, baseada na arte e na literatura. O termo folclore surgiu com os ingleses; apareceu primeiramente, quase por acaso, em um texto de jornal, depois foi assumido pela *Folklore Society* (sociedade do folclore), criada na Inglaterra, em 1878, com o intuito de transformar o folclore em uma ciência que seguisse os preceitos das ciências sociais que emergiam à época. Porém, assim como os românticos, os folcloristas cultivam a tradição. Aquele autor faz uma pequena análise do livro *Cultura primitiva*, de Tylor, publicado em 1871, cuja influência foi grande na construção da ideologia folclórica. Dessa obra literária de cunho evolucionista, “[...] o que atrai os folcloristas são as passagens que aproximam o homem primitivo do ‘selvagem moderno’ [o homem do campo]” (ORTIZ, 1991, p. 33). A atenção volta-se para a identificação dos meios de produção e de sobrevivência considerados primitivos nas classes subalternas — o “povo”, em especial os camponeses — segundo uma mentalidade que diferenciava bárbaros de civilizados, no contexto em que o capitalismo se firmava com o aumento das migrações para as cidades, o fortalecimento do proletariado como classe social e a decadência do trabalho no campo.

Conhecer os costumes do povo significava, também, criar meios de torná-lo civilizado através de políticas públicas como a criação de escolas primárias e o serviço militar obrigatório. “Caberia ao folclore também uma função pedagógica” (ORTIZ, 1991, p. 37). Os folcloristas tinham nas instituições um mecanismo eficaz para a seleção, a produção e a divulgação de ideias e práticas, as quais deveriam tornar os modos de pensar e agir de todos, ainda que sutil e implicitamente.

Segundo Arantes (1988, p. 14) o binarismo entre cultura popular e cultura erudita decorre ainda de um tipo de falsa concepção que envolve os dois termos, mas que se atualizou ao longo dos tempos e que é descritível como a falsa ideia de que “o que é ‘popular’ é necessariamente associado a ‘fazer’ desprovido de ‘saber’”. Esse autor convida a uma reflexão sobre atividades profissionais associáveis entre si:

Reflitamos um minuto, por exemplo, sobre as diferenças sociais que há entre um engenheiro e um eletricista, ou entre um arquiteto e um mestre-de-obras. [...] Além da discrepância entre salários e ao lado das formações profissionais diversas, há um enorme desnível de prestígio e de poder entre essas profissões, [...] tudo se passa como se “fazer” fosse um ato *naturalmente* dissociado de “saber”. [...] Essa dissociação entre “fazer” e “saber”, embora a rigor falsa, é básica para a manutenção das classes sociais pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor de outros. (ARANTES, p. 1988, p. 14).

No Brasil, a partir da década de 1930, autores folcloristas como Édison Carneiro, Arthur Ramos, Renato Almeida, Câmara Cascudo e Gilberto Freyre dedicam-se ao resgate das manifestações culturais brasileiras com o objetivo de descortinar as “essências” e “origens” da identidade nacional (VASSALLO, 2006).

A perspectiva culturalista adotada pelos folcloristas [...] percebe a cultura a partir do seu conjunto de itens, ou traços, que podem ser medidos, observados, analisados isoladamente, independentemente do contexto ao seu redor. Percebemos que, de acordo com este ponto de vista, “essência”, “pureza” e “resistência” são elementos que caminham juntos, e que se opõem à “descaracterização”, “impureza” e “aculturação” ou “sincretismo”. Cria-se, assim, uma percepção dicotômica das expressões culturais, cindidas entre cultura erudita e cultura popular, mundo moderno e mundo arcaico ou tradicional, cada qual dessas esferas vista como compondo um bloco coeso e homogêneo. (VASSALLO, 2006, p. 74).

Esse tipo de pensamento conquistou o senso comum e perdurou fortemente até a década de 1970, quando a concepção folclorista brasileira sofreu duras críticas de movimentos sociais que se fortaleceram na época, como a contracultura e o movimento negro. A busca pelas origens identitárias se complexifica pela pulverização dessa ideia nas camadas sociais mais desfavorecidas. As chamadas “minorias” passam a ter voz mais ativa nas conceituações e questões em torno da cultura popular; entretanto, em muitos discursos mantêm-se a perspectiva pelas gênese, essência e reafirmação das “tradições” populares.

Com esse breve histórico, expomos as bases da herança do pensamento pautado nas oposições binárias cujo maior objetivo é produzir hierarquias de valor. Essa forma de pensar está tão incrustada no senso comum que, não raro e sem que percebemos, é por meio das instituições que valores, costumes, hábitos e comportamentos específicos nos são inculcados no senso comum.

Por outro lado, ao longo dos tempos, tais valores já não têm origem ou destino certos; surpreendentemente, tornaram-se “naturais” em comportamentos. Por exemplo, o artesanato não tem o mesmo valor artístico de um quadro exposto em uma galeria de arte; muitos de nós se acostumaram a achar natural não pagar para ir a uma roda de samba e pagar muito caro para ver uma apresentação de balé clássico em um teatro municipal. Costuma-se estudar as obras consideradas cânones mundiais nos cursos de artes da universidade, as quais são, em sua maioria, obras européias; e aprecia-se pouco Tarsila do Amaral, Hélio Oiticica, Tunga, dentre muitos outros artistas brasileiros e latino-americanos. Muitos acreditam ser justo grandes companhias de dança clássica — ou as que usam essa técnica como o centro de suas

dramaturgias — receberem salários, mas não refletem sobre a péssima condição de vida de tantos capoeiristas e dançarinos das chamadas danças populares. Ignora-se, muitas vezes, a comunicação de massa, que dissemina músicas de diversas partes do Brasil pela internet e nos CDs piratas, longe das gravadoras e de outros meios “oficiais e politicamente corretos”, mas que são ouvidas por uma imensa parcela da população.

No caso específico dos processos criativos de *Bom de Quebrar* e *iN_vertido* tornou-se importante tratar as corporalidades “da rua”: a capoeira, a *break dance*, o samba de roda, dentre outras, de forma que essa realidade fosse um “pano de fundo”, uma base, nos processos, com o intuito de permitir com mais ênfase as trocas entre essas danças e minha história corporal, no âmbito dos modos como a dança acontece no corpo e as metáforas emergidas nas investigações, na tentativa de incorporar outro paradigma nos processos de criação em dança.

2.2 INCORPORAR OUTRO PARADIGMA

Domenici (2009) aponta a necessidade de uma nova epistemologia nos estudos das danças populares e exemplifica com dados históricos importantes, o que os livros de história da dança raramente problematizam. Ao revelar a transformação das danças populares pela aristocracia, nos dá pistas para entender configurações formais, “estilizadas” e coreografadas a exemplo do balé clássico:

Até o século XVII, os coreógrafos tinham a função de organizar as danças populares da seguinte maneira: as danças ditas “altas” (danças saltadas das vilas) eram transformadas em “danças baixas” (mais próximas do solo), evitando as execuções vigorosas e populares. Por exemplo, as quadrilhas praticadas nas vilas, inicialmente rápidas e vigorosas, foram adaptadas para movimentos lentos e próximos da *suite* na sua apropriação aristocrática. A dança coreografada era, portanto, uma dança apropriada aos aristocratas. (DOMENICI, 2009, p. 1-2).

A autora dessa passagem apoia-se, também, nas ideias do sociólogo português Boaventura Sousa Santos (2006), que propõe uma nova epistemologia para as ciências sociais, com base nas culturas locais e na noção de *Sul Global*. Domenici (2009) defende *epistemologias do corpo brincante* sugerindo uma revisão dos modos como as danças populares são estudadas, as formas de fruição e as maneiras pelas quais se dão o ensino e o

aprendizado da dança em nosso país. São reflexões que dialogam com uma finalidade política que questiona, sobretudo, os “[...] cânones do pensamento hegemônico que produzem apressadamente leituras de superfície” (PÍNHEIRO, 2007, s. p.), tanto na dança que é produzida no Brasil quanto em aspectos culturais da América Latina. De fato, a colonização do gosto se dá, desde o ensino fundamental, pela criação, nos cidadãos, de um comportamento preconceituoso e eurocentrista relativo às culturas populares. Torna-se necessário “[...] descolonizar o gosto, a avaliação estética e as noções de singularidade e de preciosidade” (SANTOS, 2006, p. 79).

O esforço de Santos (2006) inclui a elaboração de novos termos visando a outros parâmetros sociológicos a ser aplicados nas análises sobre os países periféricos e suas culturas. Um desses termos, a *Nuestra América* é uma forma de pensamento produzido na expectativa de elaborar alternativas teóricas e práticas no combate ao *fascismo social* — este entendido como “[...] conjunto de processos sociais mediante os quais grandes setores da população são irreversivelmente mantidos no exterior ou expulsos de qualquer tipo de contrato social” (SANTOS, 2006, p. 192). Outro termo sugerido pelo autor é subjetividade barroca — um *ethos barroco*, “[...] encarado como o arquétipo cultural da subjetividade e da sociabilidade de *Nuestra América*” (SANTOS, 2006, p. 193), na perspectiva da prática da *globalização contra-hegemônica*. O *ethos barroco* refere-se à capacidade dos grupos sociais marginalizados de criar estratégias de sobrevivência por meio da inovação, criatividade, transgressão e subversão.

Sousa Santos (2006) atribui a qualidade de excêntrico ao barroco, tanto como estilo artístico quanto como época histórica, em especial pelo fato de ele ter surgido em países cujos centros de poder eram fracos, isto é, nos países ibéricos, Portugal e Espanha, a partir do século VII, e em suas colônias na América Latina. A consequência disso é o que o autor chama de desenvolvimento de uma *imaginação centrífuga*: “[...] a relativa falta de poder central confere ao barroco um caráter aberto e inacabado que permite autonomia e a criatividade das margens e das periferias. Graças à sua excentricidade e ao seu exagero, o centro reproduz-se como se fosse margem” (SANTOS, 2006, p. 205). Ao considerar que os países da América Latina estão em constante processo de democratização, o qual tem relação profunda com os seus percursos colonizatórios, a “redescoberta” do barroco como “[...] um campo privilegiado para o desenvolvimento de uma imaginação centrífuga, subversiva e blasfema” (SANTOS, 2006, p. 205), traz a perspectiva de outro lugar que podemos ocupar,

não somente em se tratando do mundo, mas também, e sobretudo, em referência às nossas práticas e interações com “as nossas coisas”, nosso ambiente, nosso espaço, nossa arte.

Pensar no barroco dessa forma ativa, e não só contemplativa, pode nos trazer a consciência a favor de práticas anticolonialistas e anti-imperialistas na busca por soluções consistentes e contundentes; na procura — por que não? — utópica por ideais de liberdade política, cultural e artística, bem como contra a tirania de um pensamento hegemônico que sustenta até hoje as práticas e relações de poder entre países considerados o centro do mundo e aqueles que ocupam, supostamente, suas margens.

Os povos do *Sul global* sofreram uma emancipação imposta pela colonização. Em nome do progresso, houve um processo histórico de crescente racionalização da vida social, das instituições, da política, da cultura e do conhecimento, com um sentido e uma direção unilineares precisos. A análise de Boaventura Sousa Santos tem como ponto de partida a afirmação de que toda concepção moderna foi criada sob o ponto de vista “nortecêntrico”, cujas culturas do “sul” foram inseridas num processo violento de assimilação e uniformização. Isso quando o interesse foi o de regulação social e quando várias culturas não foram verdadeiramente dizimadas. A proposta do autor é de recriar o sentido e a prática da regulação social e da emancipação social “[...] a partir do Sul e em aprendizagem com o Sul” (SANTOS, 2006, p. 34).

Essa proposta dialoga com a conclusão feita por Renato Ortiz (1994) quando ele procura também uma “saída” para a problemática da cultura brasileira, sugerindo que a identidade nacional não pode ser uma categoria estanque; mais que isso, que está profundamente ligada a uma reinterpretação da cultura pelos grupos sociais, apontando uma perspectiva local para pensar “as culturas brasileiras”; local e para além das dicotomias partidárias e das “minorias” e classes sociais.

A *imaginação centrífuga* transformou o barroco europeu em “[...] um *ethos* cultural tipicamente latino-americano” (SANTOS, 2006, p. 205), graças à mestiçagem cultural alavancada no início da colonização, o que tornou singular a forma de apropriação desse pensamento pelos latino-americanos. Um terceiro elemento foi construído da imbricação entre essas culturas: uma terceira forma de pensar e de se expressar. Talvez se possa falar de um “barroco-latino”.

A temporalidade barroca é analisada por Santos (2006) e constitui outro termo singular desse pensamento. O *suspense* é derivado da natureza do tempo barroco e composto pelas qualidades de surpresa, hesitação e interrupção. A suspensão, a hesitação e a interrupção tornaram-se metáforas fortes nas investigações artísticas de que tratam este trabalho,

especialmente na criação da obra *Bom de quebrar*, e encontram um paralelo na definição de temporalidade da interrupção, que constitui a temporalidade barroca (SANTOS, 2006, p. 207):

[...] A interrupção é importante a dois níveis: permite a reflexividade e a surpresa. A reflexividade é a auto-reflexividade exigida pela ausência de mapas [...]. Sem auto-reflexividade, num deserto de cânones, é o próprio deserto que se torna canônico. Por seu turno, a surpresa é realmente *suspense*: deriva da suspensão efetuada pela interrupção. Suspendendo-se momentaneamente, a subjetividade barroca intensifica a vontade e estimula a paixão. Maravall afirma que a “técnica barroca” consiste em “(...) suspender, seguindo os mais diversos meios, para provocar, a fim de que, após esse momento de paragem provisória e transitória, o ânimo se move com mais eficácia, empurrado pelas forças retidas e concentradas (...)” (1990: 445). [...] A interrupção provoca espanto e novidade, e impede o fechamento e o acabamento. Daí o caráter inacabado e aberto da sociabilidade barroca. A capacidade de espanto, de surpresa e de novidade é a energia que facilita a luta por uma aspiração tanto mais convincente quanto nunca consegue ser totalmente preenchida.

Ao prosseguir com os aspectos pertinentes ao barroco, esse autor ressalta a complexidade das formas dessa arte-pensamento, traduzidas, sobretudo, como o exercício da liberdade.

Essas ideias trazem à tona o papel da arte como compromisso político transformador da realidade. O desafio da reflexão sobre tais conceitos, concepções de mundo e mudanças de paradigma, tanto na arte como na sociologia, nos ajuda nas discussões e na coerência das definições que propomos nos estudos teórico-práticos.

[...] fazer teatro, música, poesia ou qualquer outra modalidade de arte é construir, com cacos e fragmentos, um espelho onde transparece, com as suas roupagens identificadoras particulares e concretas, o que é mais abstrato e geral num grupo humano, ou seja, a sua organização, que é condição e modo de sua participação na produção da sociedade. Esse é, a meu ver, o sentido mais profundo da cultura, “popular” ou “outra”. (ARANTES, 1988, p. 78).

Bakhtin (2008) analisa os objetos e conceitos da cultura popular no âmbito da literatura e no cerne da sua própria lógica constitutiva como concepção de mundo que tem relação especial e específica com o jogo e o riso, assim como com o corpo e o tempo. Ele desmistifica algumas concepções comuns sobre o que vem a ser uma cultura do povo ao priorizar critérios de pesquisa referenciados nas manifestações populares. Bakhtin destaca que, após a divisão do mundo em Estados, com maior distanciamento hierárquico entre classes sociais e forte interferência da Igreja Católica, o riso e os *cultos cômicos* separaram-se das atividades oficiais (os *cultos sérios*) da sociedade. Antes disso, “[...] os aspectos sérios e cômicos da divindade,

do mundo e do homem eram, segundo os indícios, igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’” (BAKHTIN, 2008, p. 5).

Igualmente, identifica dois princípios, em especial, plenos de ambivalência da cultura popular da Idade Média que iluminam bastante nossas abordagens sobre as danças populares: *o princípio carnavalesco* e *o princípio material e corporal*. O primeiro não diz respeito somente à festa do carnaval, mas também às diversas outras festividades e ritos populares, em que a renovação e o renascimento estabelecem-se como fundamentos. A interpretação da festa é feita para além dos momentos em que se concretizam um “[...] produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo [...] [e] a necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico” (BAKHTIN, 2008, p. 7). Além disso, na festa como manifestação e evento, o teor espetacular não pode ser interpretado como nos moldes do teatro feito nos palcos, onde os atores interpretam personagens.

Personagens típicos da cultura da Idade Média, os bufões e os bobos são expressões máximas do princípio carnavalesco. Nesse sentido, Bakhtin (2008, p. 7) identifica a ambivalência dos modos de existência dos ritos e espetáculos cômicos da Idade Média e explica a profundidade da participação popular nos ritos da festa:

[...] durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. [Os bufões e bobos] continuavam sendo bufões e bobos em todas as circunstâncias da vida. Como tais, encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos.

O princípio da vida material e corporal é a denominação do conjunto peculiar de imagens da cultura cômica popular: “[...] imagens do corpo, da bebida, da comida, da satisfação de necessidades naturais, e da vida sexual”; imagem retratada por autores da literatura renascentista, em destaque Rabelais, e que configura, de maneira ampla, uma concepção estética da vida prática que Bakhtin chama de *realismo grotesco*. Ao exaltar a fertilidade, o crescimento e a superabundância, esse *corpo coletivo* — o corpo grotesco, que não é o biológico ou o individualista burguês — “[...] é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto ou acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo

constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele” (BAKHTIN, 2008, p. 277).

O corpo no realismo grotesco, além de ser coletivo, é feito de orifícios, fissuras e lacunas, entradas por onde passa todo tipo de substância: secreções, líquidos, alimentos. Sua coletividade é feita dessa incompletude e o seu movimento, do que pode a todo o momento preenche-lo, transformá-lo e multiplicá-lo em outros corpos, igualmente inacabados. O corpo na cultura cômica popular transborda e faz transbordar, prolifera e faz proliferar, precipita-se e entrega-se à gravidade com tudo o que arrasta consigo, para baixo, para o *princípio da terra*; leva consigo tudo que está “[...] acabado, quase eterno, limitado e arcaico [...] para aí morrer e renascer” (BAKHTIN, 2008, p. 325).

A orientação para baixo é própria de todas as formas da alegria popular e do realismo grotesco. Em baixo, do avesso, de trás para a frente: tal é o movimento que marca todas essas formas. Elas se precipitam todas para baixo, viram-se e colocam-se sobre a cabeça, pondo o alto no lugar do baixo, o traseiro no da frente, tanto no plano do espaço real como no da metáfora. (BAKHTIN, 2008, p. 325).

Outro princípio eleito pelo autor é o do rebaixamento; isto é, o princípio artístico do realismo grotesco. Reis (2000, p. 176), ao basear-se em Bakhtin em seu estudo sobre a capoeira no Brasil, afirma que “[...] no baixo corporal da capoeira predominam os quadris e os pés. O privilégio dos quadris se faz notar através da movimentação corporal basilar da capoeira: a *ginga*”. Podemos completar, conforme os estudos no Laboratório do Corpo Brincante, que os joelhos dobrados com o auxílio do peso dos quadris (uma das partes mais pesadas do corpo humano), por sua vez direcionado, “puxado” para baixo através do cóccix (o nosso “rabo”), mantém o centro de gravidade rebaixado em todo o treino ou jogo da roda.

A circularidade dos movimentos, dos deslocamentos, do desenho da roda e da musicalidade na capoeira é muito citada por autores como Reis (2000), Abib (2005), Conceição (2009), Silva (2008), dentre outros, e pode ser considerada como um dado importante e representativo da reversão e do rebaixamento corporal e material na capoeira.

Essa circularidade que determina os movimentos corporais da capoeira impõe uma constante permutação do alto pelo baixo, da frente (principalmente do rosto) pelas costas (principalmente do traseiro). [...] Produz-se então uma alternância na direção do olhar pois, uma vez que o capoeirista é treinado a seguir sempre o outro jogador com os olhos e como a movimentação em cima e embaixo é frequente, há uma recorrente inversão do olhar, com o predomínio do sentido de baixo para cima. Esse “ver o mundo de ponta cabeça” é uma constante na maioria dos movimentos corporais da capoeira. (REIS, 2000, p. 184).

Bakhtin afirma que a permutação do baixo pelo alto é topográfica, ou seja, orienta as ações espacial e corporalmente: “[...] o baixo é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno)” (BAKHTIN, 2008, p. 18). Isso torna o diálogo entre suas ideias e a lógica do corpo na capoeira ainda mais pertinente.

Com base nessas relações, cabe citar dois exemplos da minha experiência em treinos de capoeira angola. Quando comecei aprender a “dançar” capoeira, na execução dos movimentos no espaço, individualmente ou em dupla, experimentava com constância as sensações de enjoo e vertigem. Percebi que, além do fato de ser uma informação muito nova para o meu corpo, precisava deixar-me levar pelos movimentos em sua circularidade no espaço, pois o controle corporal deveria ser feito pelo agenciamento do peso nesse desenho circular e permanente; o desenho da espiral. Outro exemplo diz respeito ao olhar. Diversos mestres e professores chamam a atenção à posição da cabeça conforme a direção do olhar, sempre para os olhos do companheiro de jogo, principalmente no *auí* e na *bananeira*, em que o corpo fica inteiramente de “ponta cabeça” em instante mais prolongado (com o apoio das mãos no chão e as pernas para cima, no ar). Minha observação é de que automaticamente teimamos a olhar para o chão ao dobrar a cervical (o pescoço) para trás assim que os apoios entre pés e mãos invertem-se, numa espécie de “instinto”, como se olhar para o chão trouxesse maior segurança no controle do corpo; como se olhar para o objeto garantisse o controle sobre ele. Alguns mestres já me alertaram: “Não precisa olhar para o chão, ele não vai sair daí! O perigo está no jogador a sua frente!”.

É fascinante quando ocorre de perder o medo e entender que o corpo se equilibra pela lógica do jogo e da espiral, porque o que transmuta é mesmo uma concepção de se locomover como um todo, de perceber-se no espaço, por meio de uma nítida diferença de sensação e de visão geral do que acontece: quando faço um *auí* olhando para o chão, a sensação é de estar executando um movimento de forma eficiente, concentrada nas partes do meu corpo para isso acontecer; meu olhar está direcionado para o *meu* equilíbrio e o *meu* peso. Quando olho para o meu companheiro de jogo; quando minha coluna cervical alinha-se à torácica, à lombar e à pélvica, além de ocorrer a interação com o meu companheiro a frente, meu corpo se lança no *contínuo* da espiral e meu olhar se expande para tudo o que acontece no espaço: a prontidão amplia-se. É como se os ouvidos ganhassem a função dos olhos, que apoiam feito as mãos no chão; um câmbio solidário e alegre entre partes confusas, entre tensões, torções e distorções do tempo e do espaço. A permuta entre desequilíbrio e equilíbrio é constante. A coluna vira a

serpente derradeira que evoca a espiral. Essa experiência evidencia um exemplo de aproximação da epistemologia do corpo da capoeira, que só é possível com o envolvimento com a corporalidade da capoeira angola.

Gil (2005, p. 56) denomina por *corpo paradoxal* a relação entre o corpo que dança e o espaço. Esse autor elucida bastante as impressões descritas acima; a passagem a seguir entra em sintonia com os procedimentos do Lab CBr:

Este corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser no espaço e de devir espaço, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advêm texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espelho). É falso dizer que “transportamos o nosso corpo” como um peso que arrastamos sempre conosco. O peso do corpo constitui um outro paradoxo: se exige um esforço para o fazermos mexer-se, é também ele que nos transporta sem esforço através do espaço.

Conforme explicitaremos adiante, um metáfora-procedimento recorrente em *Bom de quebrar* e *iN_vertido* é a fragmentação, cujos sentidos derivados dos experimentos em laboratório puderam entrar em diálogo com o tipo de corpo grotesco que Bakhtin (2008) descreve, bem como com uma corporalidade barroca em que Santos (2006) nos instiga a pensar. A fragmentação passou a ser procedimento criativo, não somente para estudar o movimento, muito comum nas aulas de dança contemporânea⁶. Nos Lab CBr, ela foi investigada através dos estudos do tônus e dos apoios⁷ e serviu como “ignição” para o meu interesse em fazer nexos com a *break dance*; seus movimentos destacados e sua pantomima particular.

Sobre as imagens comunicadas, podemos considerar a ideia de “corpo inteiro”, normalmente ligada às noções de integridade, sanidade, lucidez e humanidade, ao passo que encontramos uma inversão em “corpo fragmentado”, no tipo de movimentação “quebrada”, assim como na pantomima e no humor peculiares da *break dance*. Entretanto, a comparação não é simétrica, não se tratando de uma oposição dualista; de uma relação contrária apenas.

⁶ Em muitas e diferentes modalidades de aulas de dança, a fragmentação consiste no estudo de cada parte do corpo na execução de um movimento. Assim, por exemplo, mesmo em uma sequência de dança em que há a participação de todo o corpo, há também o estudo de cada parte no cumprimento do exercício, ou seja, o modo como cada parte específica do corpo se movimenta em termos do seu peso, da intensidade ou ausência de impulso, da intensidade de força, das suas rotações articulares, quantidade de tônus etc. em uma proposta corporal.

⁷ Os estudos do tônus e dos apoios são procedimentos dos estudos de corpo e criação do Laboratório do Corpo Brincante e estão explicados no capítulo 3 desta dissertação.

No início do processo criativo, em minhas observações dessa dança, busquei referências textuais sobre a metáfora fragmentação na dança contemporânea. Wachowicz (2005) faz considerações valiosas em suas análises dos possíveis significados de corpo fragmentado dentro da imagem *corpo-coisa*, presente na obra *Embodied*, de Cristian Duarte. Ela situa a fragmentação do corpo como recurso na representação de um corpo-coisa, um corpo-objeto:

O senso comum conceitua o corpo como o veículo das emoções humanas, o instrumento pelo qual se pode vivenciá-las, o relicário dos sentimentos. Muitas propostas cênicas, reproduzindo essa ideia, e mais especificamente as de dança, entendem a dança como a maneira de expressar as várias emoções humanas. Assim, seria a dança o ato ou o modo como os gestos, os movimentos e a fisionomia revelam ou denotam a intensidade de um sentimento ou de um estado moral [...] A princípio, o conceito de se pensar o corpo como um objeto ou coisa, ou ser tratado como tal, provoca reações controversas, que, em sua maioria, negam diretamente essa concepção, pois se supõe o corpo como algo vivaz e animado, e o objeto como algo inanimado [...] Parece ser mais habitual tratar um objeto contextualizando-o como sujeito, ou seja, dando-lhe status de pessoalidade, do que observar o corpo metaforizado como coisa. (WACHOWICZ, 2005, p. 63).

A autora escreve sobre uma cena do espetáculo *Embodied* que consiste na mão do intérprete manipulando, de modo frenético, o seio de uma mulher. Essa ação aparece recortada em um feixe de luz, fazendo com que o público visualize somente essas duas partes dos corpos — a mão e o seio. A autora faz algumas observações bastante plausíveis sobre o aspecto fragmentado dos corpos nesta cena:

A parte do corpo, segundo o conceito dicotômico de corpo vigente na sociedade ocidental, na qual se localiza a pessoalidade, o sujeito e a razão, é a cabeça. O que se propõe aqui é olhar o seio e a mão e localizar ali, nesses recortes dos corpos, a pessoalidade, o sujeito e a razão [...]. (WACHOWICZ, 2005, p. 65).

No corpo sendo um objeto, a qualidade fragmentada de movimento desvia o sentido de corpo-sujeito-vivo para o de corpo-objeto-inanimado. O corpo tratado como objeto nos remete, ao fragmentá-lo, às expressões do tipo: fragmentos de corpo; pedaços de corpo; corpo morto; objeto inanimado e manipulável. Ao contrário de corpo vivo na integridade das suas funções vitais e dotado de sentimentos, emoções e até alma.

Do lado do campo da literatura, Baudrillard (2004) apresenta a fragmentação como recurso literário, no caso, a criação de um poema. No momento em que ele analisa a obra de um poeta, afirma que a propriedade fragmentada de um poema tem, em sua montagem, “[...] a junção de coisas habitualmente incompatíveis (dentro da linguagem habitual). [...] O resultado

desse processo seria o efeito de estranhamento capaz de despertar o leitor, através de uma modalidade nova de combinar signos, para uma realidade poética nova" (BAUDRILLARD, 2004, p. 64).

É interessante perceber que tanto Baudrillard como Wachowicz atribuem à qualidade de fragmentação – o primeiro, ao texto literário; a segunda, numa obra de dança – o caráter de estranhamento.

Em uma análise mais minuciosa, mesmo que especulativa, sugiro que as danças de rua, de modo geral, disponibilizam-se de um mecanismo que parece ser comum em ambientes mais marginalizados da sociedade, ou em movimentos sociais como o *hip hop*: a apropriação desses grupos por valores negativos, a eles atribuídos por uma mentalidade e uma ideologia dominantes que os excluem, seguida por transformação desses mesmos grupos em uma positividade que burla as categorizações iniciais impostas. É bom lembrar que esse andamento não se dá de forma linear e direta; muitas vezes, essas alterações de sentidos e atitude frente à realidade já antecipam e boicotam os discursos que procuram manter certas relações de poder e hierarquias há muito atualizadas. Proponho aqui que a natureza da fragmentação do corpo na *break dance* e sua criatividade incansável façam parte desse tipo de ligação com a realidade, mesmo que, obviamente, não se limitem a ela. Assim como alguns elementos da capoeira angola podem remontar a um passado de resistência escravista e propor tal re-apropriação: a qualidade negativa reforçada recria novos sentidos, em arranjos revisados, revisitados e reelaborados.

Ao discorrer sobre a história da dança cênica, mesmo que uma história “oficial”, Nunes (2009) faz apontamentos relevantes sobre a mentalidade do dançarino contemporâneo e suas necessidades estéticas e políticas. O que traça um paralelo interessante com o tipo de corpo que estamos afirmando ao nos referir sobre a metáfora fragmentação nos corpos dos *b-boys*:

Na contramão do corpo blindado da cultura de massas, a literatura e o teatro, e mais recentemente a dança, está repleta de exemplos de representação de corpos distantes de um ideário de perfeição e de completude. [...] Em certas danças contemporâneas há uma resistência e uma insistência na representação de um corpo debilitado e fragmentado. O corpo assume sua precariedade, duvida de seu próprio eixo, como se lhe tirassem as certezas. Nos movimentos aparentemente involuntários, na busca de um tônus muscular próprio que se aproxima do corpo não virtuoso, [...] esvaem-se os paradigmas do corpo apolíneo. (NUNES, 2009, p. 45-7).

Esse trecho elucida o que queremos distanciar: a representação de um corpo fragmentado como simples oposição a corpo-inteiro. Podemos observar que, para além de uma reação afirmativa e unilateral, a *break dance*, a capoeira e algumas obras de artistas contemporâneos se relacionam *com e na* realidade de forma nem um pouco óbvia, panfletária, narrativa ou representativa, dialogando com um tipo de existência impregnada por configurações transitórias e ambivalentes, como os corpos o são, como a vida o é. Em uma roda de dança de rua há uma ambivalência latente na representação e na atitude dos dançarinos, em sua maioria homens. A ideia de senso comum diante de uma dança cheia de acrobacias em uma virtuose puramente atlética e máscula cai por terra quando, ao nos entregarmos à observação dos gestos, dos entremeios dos saltos acrobáticos e da comunicação entre os dançarinos, podemos perceber uma riqueza de sentidos em um universo que parece estar habitado por palhaços nervosos, ao mesmo tempo serenos; sábios samurais em um tempo perdido; irmãos delicados, engraçados e solidários, em meio a uma luta em que as regras são muito difíceis de ser percebidas.

Assisti a uma *batalha*⁸ entre duplas de dança de rua, e os vencedores escolhidos não eram aqueles que saltavam mais alto ou rodavam por mais tempo em cima da própria cabeça, mas sim os que combinavam o virtuosismo técnico à simpatia, à criatividade da movimentação, à conquista e sedução do público, às transições entre uma sequência e outra de movimentos e às provocações para com os rivais. Em uma espécie de repente corporal, a *break dance* se pronunciava junto a outros estilos de dança de rua, reconhecível especialmente nos gestos de afronta com a dupla rival (uma das regras era clara: a proibição da comunicação verbal) e nas transições, tanto de movimento quanto no levantar e descer ao chão: ir e voltar do chão em passagens vigorosas, ligeiras e sagazes. A pantomima era visível nesses momentos em que braços, pescos e colunas retorcidos em espasmos, por vezes obscenos, fragmentavam-se na mímica provocadora. As trocas entre o baixo e o alto corporal, trás e frente, tronco, cabeça, traseiro e pernas, do corpo que sobe do chão e desce para o chão a todo o instante, são notórias nas danças de rua, assim como na capoeira.

Essas imagens nos levam ao imaginário do corpo grotesco de Bakhtin (2008). Outro paralelo que podemos fazer entre as análises do autor sobre a cultura popular na Idade Média e as danças de rua e a capoeira angola é no que diz respeito à natureza do jogo na roda. Os

⁸ Nome designado às competições entre *b-boys*, isto é, dançarinos das danças de rua do *hip hop*.

insultos, a blasfêmia, a zombaria e o sarcasmo entre os jogadores são permitidos; estão presentes como fatores intrínsecos ao jogo da roda das duas corporalidades, mesmo que com regras e sutilezas, aliás, muito complexas. Podemos compará-las com jogos e competições dos esportes em geral, cuja ética e as regras são dadas de forma “séria” e o jogo é sempre uma manifestação tensa e “asséptica”; os eventos precisam ser “oficiais” para ter valor na sociedade e receber patrocínio, além de ter sempre ares de “importância palaciana”, mesmo o futebol, nosso esporte mais popular.

Bauman (1999) declara que a ambivalência surge como produto da modernidade⁹ cuja função primordial é a ordem. Essa herança faz parte do Iluminismo, que se confunde com o próprio surgimento da época moderna, em que o racionalismo científico e especializado, junto ao antropocentrismo, procura ordenar, controlar, classificar e categorizar a natureza e todas as coisas.

O horror à mistura reflete a obsessão de separar. A excelência local, especializada, que as maneiras modernas de fazer as coisas tornaram possível, tem as práticas de separação como seu fundamento único [...] O arcabouço central tanto do intelecto quanto da prática modernos é a oposição — mais precisamente, a dicotomia. [...] A dicotomia é um exercício de poder e ao mesmo tempo sua dissimulação. Embora nenhuma dicotomia vingasse sem o poder de separar e pôr de lado, ela cria uma ilusão de simetria. (BAUMAN, 1999, p. 22).

A ambivalência é constantemente reproduzida na modernidade, justamente porque sua existência é negada e, ao contrário, ela deveria ser considerada e apreendida como condição *sine qua non* da vida em sociedade. A sociedade moderna constrói relações com base na relação “amigos *versus* inimigos” e produz não uma equivalência ou uma igualdade, mas sim um ingrediente que logo desestabiliza a ilusão da simetria entre ambos: os *estranhos*. Mesmo sem os estranhos, a ilusão da simetria existe por si só quando se considera que os “inimigos”, na realidade, são definidos pelos “amigos”: “[...]

⁹ Refiro-me à modernidade como um regime político-social dentro da história. Todavia, muitos autores questionam essa e outras denominações de épocas históricas e suas respectivas fronteiras temporais e geográficas. Bauman (1999) afirma que não tem como preocupação situar historicamente, em termos de uma datação, a origem do que se passou a chamar modernidade. Dessa impossibilidade de definição, o autor é taxativo: “[...] a exata data de nascimento, repitamos, está fadada a permanecer discutível: o projeto de datação é apenas um dos muitos *foci imaginarii* que, como borboletas, não sobrevivem ao momento em que um alfinete lhes atravessa o corpo para fixá-lo no lugar”. O que o autor sugere é a delimitação de alguns aspectos e configurações sociopolítica, econômica e cultural, as quais podem fazer-nos entender a época. Por exemplo, Bauman afirma uma diferença entre o propósito do Estado em conquistar terras estrangeiras e em delimitar territórios, o qual remonta a uma busca “pré-moderna”, em comparação com o propósito de estabelecer a ordem, o que constitui o projeto do Estado na modernidade.

são os amigos que controlam a *classificação* e a *designação*.” A oposição (binária) “[...] é uma realização e autoafirmação dos amigos [...], o produto e a condição do domínio narrativo dos amigos, de sua *narrativa como dominação*” (BAUMAN, 1999, p. 62). Os estranhos são aqueles que ocupam o lugar dos “*indefiníveis*”, dos “*nem uma coisa nem outra*”; situados dentro de um território em sociedade, eles ocupam a “área cinzenta”, entre o “fora e o dentro” das fronteiras estabelecidas.

No mundo moderno, visto através das oposições dualistas, as quais têm o papel de dispersar a dúvida e tornar o mundo legível e instrutivo, ação e conhecimento aparecem como categorias complementares. Por meio dessa correspondência se define a clareza cognitiva, mais especificamente a clareza classificatória, busca incessante do pensamento desse mundo. É por isso também que o contrário se confirma nessa lógica, ou seja, o fracasso da capacidade classificatória está para o que o autor chama de parálisia comportamental. Quando ela ocorre, nós nos deparamos com um “problema hermenêutico”, um problema de interpretação da realidade, ou de aspectos da mesma.

Bauman parte de uma “metáfora particular”, amigos e inimigos, para começar a discorrer sobre como se dá a organização social pela ótica das oposições binárias e como o Estado recria essa lógica. Na tentativa de manter o seu projeto de ordem, o Estado se manifesta não contra os “inimigos”, pois estes têm em seu oposto sua “autorregulação”, mas contra os “estranhos” que põem, definitivamente, fim ao poder ordenador da oposição, bem como aos seus narradores.

Como método para evitar ou diminuir os problemas hermenêuticos, o Estado moderno, em conjunto com a sociedade, aplica o que o autor chama de separação territorial e funcional, através da qual as práticas da assimilação e do isolamento estão atreladas à sua aplicação. Algumas ações produzidas na modernidade reforçam a distância entre os “nativos”, pessoas que nasceram e vivem em dado lugar com sua cultura “própria”, e os “estranhos”, especificados pelo autor como imigrantes, viajantes, pesquisadores, exilados, um conjunto de pessoas “de fora”, longe de seu habitat “natural”, tratado como irrelevantes dentro do território dos “autóctones”. Essa irrelevância é decorrente do esforço do Estado de estimular comportamentos que excluem os “estranhos” de situações que possam dar a ele uma importância moral, ou seja, a separação territorial e funcional objetiva; a anulação dos “*indefiníveis*” não somente em termos físicos e geográficos, mas também, e sobretudo, moral.

Bauman (1999, p. 16) afirma que o pensamento das oposições binárias, ao negar a ambivalência, produz os *Outros*, e

[...] tudo que se autodefine ou que escapa à definição assistida pelo poder [do Estado moderno] é subversivo. [...] O outro do intelecto moderno é a polissemia, a dissonância cognitiva, as definições polivalentes, a contingência, os significados superpostos no mundo das classificações e arquivos bem ordenados. Uma vez que a soberania do intelecto moderno é o poder de definir e de fazer as definições pegarem, tudo que escapa à inequívoca localização é uma anomalia e um desafio. O outro da soberania é a violação da lei do meio rejeitado.

Santos (2006) desenvolve a metáfora das *raízes versus opções* com a mesma finalidade de discorrer sobre a construção do pensamento tendo por base o questionamento da prática do binarismo. O autor analisa criticamente categorias colocadas em oposição:

A tradução política liberal desta nova equação entre raízes e opções é o Estado-Nação e o direito positivo, convertidos nas raízes que criam o campo imenso das opções no mercado e na sociedade civil. Para poder funcionar como raiz, o direito tem de ser autônomo, isto é, científico [...] Por seu lado, o Estado liberal constitui-se em raiz pela imaginação da nacionalidade homogênea e da cultura nacional (Anderson, 1983). Por via dela, o Estado passa a ser o guardião de uma raiz que não existe para além dele. (SANTOS, 2006, p. 59).

O pensamento da mestiçagem cultural está em sintonia profunda com as ideias desses autores, a começar por algumas das definições de François Laplantine e Alexis Nouss (2002, p. 81–3) no capítulo em que enumeram diversas definições do conceito de mestiçagem utilizando a negação como recurso:

A mestiçagem também não se conforma com os processos de identificação. Não sendo o “eu” mestiço único e separado dos outros, não sendo em absoluto um “eu”, em rigor não é ninguém, mas, não sendo ninguém, é todos os outros. Foi isto que quis mostrar o escritor português Fernando Pessoa (1888–1935) [...] com o seu recurso aos heterônimos. Estamos agora em condições de compreender por que razão conferir uma identidade singular à mestiçagem se revela um absurdo. Uma fotografia minha não poderá ser totalmente eu; eu posso aceitar essa redução a uma pose, ou seja, a uma só das minhas representações. [...] a mestiçagem não possui nada da certeza do sentido nem do desespero do não-sentido [...] A mestiçagem não conduz nunca à ironia, que ri do outro o julga e o exclui, como se ele fosse homogêneo e autônomo, mas antes ao humor, a essa forma de cômica decididamente solidária que nos permite evitar o apego e a anuência a nós próprios, troçar de nós, des-singularizar-nos para nos universalizarmos.

2.3 FRONTEIRAS COMO ZONAS DE FRICÇÃO E APROXIMAÇÃO: O DESAFIO DA MESTIÇAGEM

O estudo sobre a mestiçagem propõe a discussão sobre as tensões interculturais, tendo a exploração dos entre-lugares como objeto de análise na revelação dessas tensões. O exotismo e a diluição de fronteiras categóricas não somente se estabeleceram como “espinha dorsal” das nossas questões para criar dança, mas, sobretudo, fazem parte das principais discussões das obras de referência que discutem os processos de formação cultural por meio do pensamento da mestiçagem.

Os autores que se utilizam da mestiçagem como pensamento afirmam a sua emergência ao constatarem que a nossa herança positivista ainda é imperativa nos modos de interpretação da realidade, que têm como características fortes o racionalismo e a consequente separação dos objetos do conhecimento em categorias binárias e dualistas. François Laplantine e Alexis Nouss (2002, p. 72–3) afirmam que:

O pensamento ainda hoje amplamente dominante é o pensamento da separação, que procede a uma organização binária do nosso espaço mental, assim como a uma repartição dualista das gentes e dos gêneros: o civilizado e o bárbaro, o humano e o inumano, a natureza e a cultura, os aborígenes e os alógenos, o corpo e o espírito, o lúdico e o sério, o sagrado e o profano, a emoção e a razão, a objetividade e a subjetividade. Este pensamento encontra uma das suas expressões na constituição de formas puras agrupadas em torno de dois pólos, o do saber racional e o da ficção artística [...] Apesar dos desmentidos (muitas vezes sangrentos) que sofreu, o positivismo continua longe de estar morto.

Esta é uma questão desafiadora para o artista que dialoga com as culturas populares. O historiador francês Sérgue Gruzinski (2001) discorre sobre aspectos da mestiçagem na construção histórica latino-americana; ressalta o perigo dos estereótipos da relação colonizador-colonizado e propõe a sua releitura pela ideia de mestiçagem, destacando o potencial da arte de dissolver estereótipos ou, ao contrário, reforçá-los. Ao voltar-se para a contemporaneidade, Gruzinski discorre criticamente sobre alguns fenômenos relacionados à globalização, ou mundialização, vinculados ao triunfo econômico estadunidense. Um dos mais importantes é o que recebe o nome de “recuos identitários” — a reafirmação de identidades étnicas, regionais ou religiosas, que envolve desde a defesa de tradições locais até práticas extremas de xenofobia e purificação étnica. Os motivos dessas reações estão na preservação das identidades contra a globalização, a uniformização de culturas e a transformação de seus

produtos, mesmo os de natureza simbólica, em mercadoria. Outros ainda estão ligados a fenômenos como a recente *indigenofilia*¹⁰ e a correntes de pensamento como os *cultural studies*¹¹, cujas atividades e análises referentes ao encontro de culturas criam um tipo de pluralidade imaginária, ou seja, a ilusão de uma diversidade harmoniosa entre povos, e “[...] desenvolvem a concepção de um mundo rígido formado por comunidades estanques e auto-protégidas, ao abrigo das cidadelas universitárias do Império americano” (GRUZINSKI, 2001, p. 17). Laplantine e Nouss (2002, p. 74–5) também se atentam a esses fenômenos, tais como o culturalismo e o multiculturalismo iniciados na América do Norte, quando afirmam que:

O desapontamento que resultou das promessas de universalismo abstrato conduziram a criseações particularistas que se prevêem duradouras: o absoluto da pureza religiosa, a afirmação cultural exclusiva por enraizamento restrito no território ou na memória, a tese da etnicidade que veicula muitas vezes de forma insidiosa o racismo.

Segundo Gruzinski, o encontro entre culturas envolve dois acontecimentos díspares: um que se inscreve no caminho da globalização, outro que está nas margens “menos estritamente vigiadas”, isto é, não atribuível à produção de objetos culturais que correspondem a demandas de mercado, ou mesmo ao interesse em conquistar um espaço neste. Este último recebe o nome de mestiçagens localizadas, na contramão da globalização escapam à recuperação do mercado e à divulgação na mídia. Os espaços de mediação, ou espaços *in between* (GRUZINSKI, 2001, *passim*), criados pela colonização na conquista da América, são formados por fronteiras espaciais e temporais móveis, intimamente ligadas às relações entre as heranças ocidental e ameríndia. Essa afirmação considera as trocas entre um mundo e outro, os cruzamentos e os indivíduos e grupos que transitam pelos dois lugares como intermediários e passadores e têm importância fundamental nas análises das mestiçagens. É nesse espaço em que o “popular” incorpora o “contemporâneo”, e vice-versa. Ao considerar o caráter poroso, permeável e flexível das fronteiras, é possível ter uma visão crítica e transformadora da realidade e evitar categorizar os papéis de uma cultura em relação à outra em direção a uma suposta autenticidade ocidental ou ameríndia.

A utilização de procedimentos de mestiçagem para a criação artística nas culturas mestiças como a nossa é um ponto instigante: ao mesmo tempo em que é desafiador, é potencialmente profícuo. Segundo Pinheiro (2004) na América Latina, especialmente, os

¹⁰ Exaltação do que se considera “tipicamente” indígena (cf. GRUZINSKI, 2001, p. 17).

¹¹ Corrente de pensamento antropológico surgida na Inglaterra nos anos 60, com os trabalhos de autores como Stuart Hall e, depois, Paul Gilroy. A corrente se consolidou em universidades, sobretudo dos Estados Unidos.

processos de encontros culturais envolveram três fatores em destaque: o migrante, o mestiço e o aberto.

Tais processos se constituem a partir de três categorias antropossociais, fundantes e interdependentes: o migrante, o mestiço e o aberto. A primeira determina a mobilidade e a montagem produtivas entre códigos e linguagens antes inimigas ou heterogêneas; a segunda trata de engastar mosaicos de alta complexidade, oriundos das mais diversas e divergentes culturas, indo além das identidades; a terceira exacerbá as relações entre natureza e cultura, entre o dentro e o fora, entre a casa e a rua. (PINHEIRO, 2004, p. 69).

Para o autor, a mestiçagem envolve a confluência de material alheio, a demanda pelo maior número de tradução intersemiótica, a capacidade maior de absorver o alheio e a capacidade de se intertraduzir, o que gera maior complexidade e são características mais apropriadas dos povos latino-americanos. A tradução intersemiótica é um processo relativo ao conceito de texto do semiótico russo Yuri Lotman (1986), para quem a cultura é constituída por diversos tipos de textos. No nosso caso, as danças de rua, a capoeira, a dança cênica e a dança criada no ambiente acadêmico seriam textos distintos, cada qual com sua sintaxe e semântica, além de distintos dialetos locais. Portanto, estamos falando aqui de estratégias de hibridação, transformação, mestiçagem no processo criativo em dança. O choque das diferenças mobiliza processos intertradutórios na tentativa de criar comunicação.

Gruzinski se interessa de maneira especial por alguns artistas precursores na arte da desmistificação do exótico e em tratar a mistura de culturas e linguagens sob a ótica da ambiguidade e ambivalência, características inerentes aos objetos mestiços. Assim, utilizando-se da mistura de séries culturais e linguagens artísticas distintas, ou seja, da mestiçagem em seus procedimentos compositivos, esses artistas levantam questões próprias criticando o olhar estrangeiro e inovando na forma como enxergam a própria cultura na qual estão inseridos:

[...] as formas que ele [Mário de Andrade] inventa permitem explorar uma realidade polimorfa, composta de identidades múltiplas e de constantes metamorfoses. Ele consegue isso jogando com a indeterminação provocada pela superposição e pela fusão dos personagens. [...] É pelas manipulações de materiais inesperados, de efeitos de composição ou de ângulos imprevistos, jogando com as armadilhas da percepção, que Baumgarten e Oiticica, ao rejeitarem o exotismo, questionam categorias do conhecimento e inventam os meios de libertar nosso olhar (GRUZINSKI, 2001, p. 28, 37-8).

São exemplos notáveis a construção da personagem Macunaíma, o herói sem caráter, criada pelo escritor Mário de Andrade no seu livro homônimo, e as obras do artista plástico da década de 1960 Hélio Oiticica, criador dos *Parangolés* e de *Tropicália*. Produzidos com

materiais reciclados, esses objetos inéditos e inclassificáveis desconcertam o olhar folclórico pelo seu alcance transcultural. Nesses trabalhos, os clichês identitários são colocados em cheque.

O autor cita, como exemplo, a obra do alemão Lothar Baumgarter, que consistiu em uma exposição fotográfica anunciada como sendo imagens da Floresta Amazônica; porém, para a surpresa do público, ao final do evento, o artista revelou que tratava-se de uma montagem amplificada feita de brócolis. Em outra obra, o artista divulgou uma exposição fotográfica sobre indígenas da América Latina, e o que o público via ao chegar na galeria eram fotografias de indígenas sim, contudo, em atividades cotidianas comuns, sem corpos pintados ou desnudos. Com a visão de neutralizar o exotismo, as produções de Baumgarter “[...] recorrem à caçoaça e à brincadeira para aprofundar um projeto ao mesmo tempo estético e intelectual: escrutar as formas de interação entre a civilização ocidental e as sociedades distantes, sem sacrificar suas identidades respectivas” (GRUZINSKI, 2001, p. 35–6).

Já Laplantine (2002, p. 111) dentre os diversos exemplos sobre a mestiçagem na arte, cita o popular Picasso. De uma de suas obras pós-cubista, o autor diz que a mestiçagem está nos materiais inesperados que se misturam e juntam-se à mestiçagem das formas “[...] para confirmar a recusa e a crítica a uma sociedade que aspira a uma totalidade unitária e harmoniosa”. E faz uma exaltação à arte barroca:

Ora, para o barroco, a mestiçagem é como uma segunda pele, talvez a primeira. [...] O palco barroco reúne as artes e os gêneros, o verbo, a imagem e a música. Na estética barroca, qualquer elemento procura extravasar os seus limites, tendendo para o encontro com um outro, numa dinâmica constante de descentramento, expansão e transformação. [...] Na sua jubilosa vitalidade, quase orgânica, o luxuriente barroco aparece sempre em movimento, em total oposição ao hieratismo [...]. (LAPLATINE, 2002, p. 51).

O campo da dança já possui contribuições sobre o pensamento da mestiçagem. Domenici (2009, p. 2) propõe o termo *dinâmicas corporais* para denominar a organização do corpo que dança nas chamadas danças populares:

Assim se pode observar no aprendizado da dança no contexto comunitário: quando o brincante experimenta a dança, observando ou dançando, sua relação é com um todo, e não com “passos” já organizados *a priori* ou movimentos desconectados, que possam ser entendidos em módulos isolados. Ao invés de fragmentar o movimento em segmentos isolados, aplicando a lógica da adição linear, esse método de aprendizagem parece basear-se em uma compreensão de princípios gerais, de traços principais, como dinâmicas, padrões tônicos, entre outros.

A autora aponta caminhos importantes para uma *epistemologia do corpo brincante* e, além do pensamento da mestiçagem, a pesquisadora tem como base aportes teóricos da semiótica, das teorias cognitivas e evolucionista. Podemos citar aqui aspectos conclusivos de sua proposta:

No caso das danças vernáculas, rejeitar a ideia de passos e coreografia parece ser a atitude correta. Ao invés disso, o entendimento da metáfora em correlação com as dinâmicas corporais que se observam no corpo que dança pode ser uma chave para o estudo, uma abordagem capaz de evidenciar importantes relações da sua epistemologia local. (DOMENICI, 2009, p. 6).

Greiner (2007, p. 15) constata que um número cada vez maior de artistas se interessa por elas e desenvolve suas composições, investigando “[especialmente a partir da década de 80] não apenas novos temas para suas produções, mas os limites e não-limites da linguagem, sobretudo nas circunstâncias em que os modos de representação são colocados em cheque e uma mídia começa a repensar a outra”. Acreditamos que essas formas emergentes de configuração da dança corroboram a ideia de um discurso “não-coreográfico”. Esse termo, usado por nós de forma provisória, incorpora a discussão proposta por Sylvia Faure (2001) e ainda por Dominique Frétard na obra *Danse contemporaine, danse et non-danse* (FRÉTARD, 2004). Faure faz uma reflexão sobre a etimologia do termo “coreografia” e ainda sobre a acepção decorrente de seu uso. A questão lançada é de que tal termo talvez não seja adequado para abarcar determinadas configurações de dança que se produzem atualmente. O pensamento contemporâneo de dança questiona diversos limites relacionados a categorias tais como: “o que é dança?”; “o que é técnica para dança?”; “o que é corpo que dança”. Greiner (2007, p. 15) questiona as noções culturais de matriz, origem e raiz, relacionando corpo, cultura brasileira, dança e evolução:

O que seria o traço cultural singular [nas danças contemporâneas brasileiras] que insiste em permanecer? Ele poderia ser estudado com mais clareza a partir de uma bibliografia de ciências cognitivas que investiga açãoamentos metafóricos do pensamento, atando o dentro e o fora do corpo, através dos sistemas nervoso, sensório-motor e imunológico? Se neste campo de experimentações que marca a arte contemporânea, não existem só leis dadas (mas também eventos não dedutíveis destas mesmas leis) e as noções de raiz e origem apresentam-se cada vez mais improváveis, não seria adequado substituir o conceito de matriz cultural pelo de estado de probabilidades?

Dessa forma, a autora mostra que não somente a ciência, mas também o mundo todo mudou de forma drástica seus parâmetros de perceber, conhecer, entender, sentir, viver a realidade. A dança é mais uma maneira de existir e de produzir conhecimento com a mudança

desses parâmetros, não de forma passiva, mas em constante transformação com eles, contribuindo até para o desenvolvimento de outros e novos paradigmas.

Katz (2004) é contundente ao criticar os equívocos do exotismo presente nos modos mais usuais de discursar sobre as danças consideradas brasileiras. A partir do conceito de corpomídia, criado pela autora e por Cristinie Greiner (KATZ; GREINER, 2005, 128–9):

As danças populares brasileiras, porque estariam à salvo do imperialismo da técnica do balé, seriam a salvaguarda última da dança brasileira. O equívoco dessa formulação se dá por conta da ignorância de que o corpo é corpomídia e, portanto, também o corpo da dança popular não escapa à ação, por exemplo, dos meios de comunicação em massa. Carnaval, capoeira, hip hop - nada permanece imune à contaminação. [...] A enunciação de uma dança brasileira, se necessária, deve partir daí, da compreensão de que se está em um lugar institucionalmente proposto e pautado pelo estereótipo. E o estereótipo bloqueia a proposta de que as culturas são ambíguas, coexistentes, co-evolutivas, viróticas, simultaneamente contaminadas e contaminadoras.

O diálogo com a série de questões expostas neste capítulo sobrevinha ao meu cotidiano nos laboratórios de criação na forma de provocações, como as que se seguem:

- não cometer o equívoco de pensar que as chamadas danças populares são detentoras de uma marca cultural pura que seria capaz de conferir um tom de brasiliade aos trabalhos de criadores os quais pesquisam e se apropriam de seus elementos diversos em suas obras;
- as danças populares brasileiras não são matriz culturais puras, na medida em que nada no mundo da cultura prevaleceu isento do encontro com o outro;
- o alerta de não enunciar tais materiais de referência como elementos exóticos na criação artística e a possibilidade de contribuir estética e politicamente na dissolução do exotismo;
- considerar, sobretudo, a minha experiência enquanto intérprete-criadora em dança, sendo o corpo lugar e mídia de mestiçagem, o que implica continuar a pesquisa artística ao longo de muitos anos e buscar um diálogo entre essa jornada e a formação acadêmica. Os textos culturais em fricção permanente.

O grande desafio era como tratar essas preocupações no âmbito da prática de dança, em que uma série de especificidades se colocam. Muitos criadores “bem intencionados” não conseguem de fato vencer essas barreiras que, como discutimos, condicionam o pensamento e

o gosto¹². Nesse sentido, Gruzinski (2001) chama a atenção para o fato de alguns artistas dialogarem com outras culturas e, assim como diversos antropólogos, historiadores, sociólogos e políticos, reforçarem o exotismo, o que contribui para a discriminação e a segregação intercultural.

O próximo capítulo trata de esclarecer como esses questionamentos se desenvolveram na prática da pesquisa corporal e como se deu a ligação deles com os procedimentos específicos para a criação das duas obras artísticas, *Bom de quebrar* e *iN_vertido*.

¹² Santos (2006) trata da colonização do gosto.

3 PROCESSOS CRIATIVOS DE *BOM DE QUEBRAR* E *iN_VERTIDO*

Este capítulo descreve e analisa os processos criativos das obras *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, no seio do Laboratório do Corpo Brincante, ambos embasados nos parâmetros de pesquisa desse Laboratório. Segundo a professora Eloisa Domenici, coordenadora do Lab CBr, o propósito desse ambiente de investigação é “[...] estudar as danças populares brasileiras respeitando as suas epistemologias locais e promover ambientes de entrecruzamento de saberes, propícios ao desenvolvimento de projetos de criação artística e de educação em artes”¹³. No momento em que nasceu o solo *Bom de Quebrar*, o Lab CBr realizava três encontros semanais regulares em torno da prática de dinâmicas corporais da capoeira angola, do samba de roda e do bumba-boi do Maranhão, além dos conceitos geradores “pilão”, “enraizamento” e “pulso”, entre outros, advindos de estudos anteriores (ver DOMENICI, 2004). Como prática corporal adicional, mas não menos importante, realizávamos o treinamento da “tensão lenta” conforme proposto por Lima (2010). Assim, a intenção deste capítulo é analisar de que maneira essas práticas corporais alimentaram e criaram subsídios compositivos na produção das duas obras artísticas. O entendimento que norteia essa análise, conforme expliquei no capítulo 1, é de que as imbricações entre as configurações da dança cênica e elementos das corporalidades estudadas em laboratórios servem para alavancar outros caminhos de criação em dança, em especial no que diz respeito à correlação entre movimentos, metáforas e mudanças de estados tônicos corporais.

3.1 O CHÃO E O PESO

Quando comecei a participar do Lab CBr, estava disposta a encontrar outro caminho no qual a dança pudesse fazer sentido; um caminho do meio, um caminho instável. A criação de uma dança autoral me trouxe outras perspectivas de estabelecer um jeito próprio de aprender, de negociar esse jeito com colegas e professores, mesmo sem saber ao certo como se dava isso, observando meu corpo e escutando suas emergências.

¹³ Afirmação da professora Eloisa Domenici em sala de aula e registrada em diário de bordo no dia 3 de abril de 2006.

Os processos de criação das duas obras foram, muitas vezes, solitários, dado a necessidade e o esforço em entender outros modos de lidar com o aprendizado e entender a relação deste com o ato de criar, sobretudo em que *técnica* e *poética* pudessem ser instâncias inseparáveis, efetivamente. Para isso, minha história com a dança precisou ser revisitada, assim como tempos e contextos precisaram ser embaralhados, pois, como exprimi na introdução, depois de muitos anos fazendo parte de grupos e academias onde o ensino era muito voltado ao aprendizado de técnicas de dança e onde a criação se dava “de cima para baixo”, segundo os interesses estéticos de professores e coreógrafos, passei a ter a necessidade de buscar outros caminhos para continuar a dançar. Esse desejo é partilhado por outros criadores-intérpretes, como salienta Tourinho e Silva (2006, p. 128):

Identificamos no discurso atual sobre o desenvolvimento técnico do bailarino contemporâneo o fato de não se trabalhar o conceito de técnica desvinculado da ideia de poética. Neste sentido, o trabalho do intérprete contemporâneo não se limita a explorar tecnicamente apenas alguns aspectos do movimento, mas implica em estudar profundamente o movimento em todos os seus aspectos. O estudo do movimento passa, assim, também pela ideia de autoconhecimento [...] Estudar o movimento implica em ampliar o repertório individual e conhecer possibilidades expressivas.

Para criar, precisava “virar-me do avesso”, rever toda a minha história com a dança. O sentimento de *deslocação* surgia dessa história pessoal como um motivador.

A utilização das dinâmicas corporais da capoeira e de elementos das danças locais como estudo para o corpo deflagrou descobertas criativas que marcaram definitivamente a composição de *Bom de quebrar*. Por exemplo, a relação indissociável entre corpo e terra, corpo e chão, tanto do ponto de vista de uma fiscalidade em que o peso é constantemente direcionado para baixo quanto de metáforas — criativas, cotidianas, políticas e pessoais — evocadas nessa relação. Meu padrão corporal de leveza até então estabelecido pelo balé clássico — e já desestabilizado pelas vivências no grupo maria do silêncio.engenho dança — encontrou outra abordagem no contato com a capoeira angola e as demais dinâmicas corporais, proposta ainda mais radical no uso do chão.

Em uma das minhas primeiras vivências no Lab CBr, a professora Eloisa Domenici elaborou questões a ser desenvolvidas pelos alunos para um *feedback* das aulas e a reflexão do processo. Uma de minhas respostas pode ser reescrita aqui para exemplificar essas modificações no meu corpo:

[Comente as principais mudanças que observou no seu corpo e no seu movimento (ou do grupo) com esse trabalho.] [...] No meu corpo, a conexão do centro de gravidade com as extremidades do corpo — pés e mãos — e do cóccix com o chão permitiram maior consciência e equilíbrio em relação aos movimentos propostos. A mudança do nível alto (em pé) para o baixo ficou mais clara e mais “fluida” a partir dessas conexões, da “familiarização” com o chão e do uso dos apoios. Meus pés e mãos tornaram-se mais fortes e diferentes fisicamente, como se adquirissem um tipo de expressão; veias, tendões e ossos se definem no meu andar e nas atividades cotidianas. Minhas extremidades passaram a ser “vivas” após esse trabalho.

O agenciamento do peso do corpo em contato com o chão pode ser considerado um aspecto fundamental na capoeira angola, assim como no samba de roda, na corporalidade do bumba-boi e, todavia, nos conceitos geradores investigados no Lab CBr: o “pilão”, o “enraizamento” e o “pulso”, a serem explicados com mais detalhes adiante. Nas rodas de capoeira angola, a intimidade com o chão-terra é bastante visível, o que passou a ser fonte constante de identificação, diálogo e inspiração nas observações desses eventos em praças e escolas de capoeira. Escrevo chão-terra não por acaso. O chão como objeto é instrumento de trabalho na descoberta de uma corporalidade que o prioriza — na capoeira, nas danças de rua, no samba de roda e no Lab CBr; ao mesmo tempo, é terra: espaço, ambiente a ser apropriado, habitado; moradia, lugar de pertencimento, afirmação, relações e mudanças. A terra onde se descobre, se atualiza, se conhece e se afirmam (sobre)vivências, permanências. Esses sentidos podem ser observados nas rodas de capoeira e danças de rua, nas falas de mestres, capoeiristas, nas ladinhas e nos livros de mestres de capoeira e acadêmicos.

As músicas e ladinhas presentes no universo da capoeira são também elementos importantíssimos no processo de transmissão dos saberes, pois é através delas que se cultuam os antepassados, seus feitos heróicos, seus exemplos de conduta, fatos históricos e lugares importantes para o imaginário dos capoeiristas, o passado de dor e sofrimento dos tempos da escravidão, as estratégias e astúcias presentes nesse universo, assim como também as mensagens cifradas, que exigem uma certa “iniciação” para poderem ser compreendidas. (ABIB, 2004, p. 98–9).

Vivenciar essa nova maneira de ligação do corpo com o chão trouxe-me a memória das experimentações corporais que fiz anteriormente no grupo maria do silêncio.engenho dança, em Uberlândia, no qual quase todos os exercícios de estudos do corpo e criação tinham o *chão* como referência ou ponto de partida. É muito comum, nas aulas denominadas de dança contemporânea, quando não são atreladas a uma técnica específica, a exploração de movimentos que partem da consciência corporal — estudos do peso; das rotações musculares;

do equilíbrio; da relação entre ossos, músculos e articulações, como também de ações cotidianas, como andar, sentar, correr, curvar-se, pegar, abraçar etc.

As explorações mais arriscadas dentro daquele grupo me eram desconcertantes; parecia que o chão estava muito mais distante do meu corpo do que em realidade, a sensação constante era de estar sempre à beira de um precipício. E, depois das aulas, tropeçava andando nas ruas e me atrapalhava em ações cotidianas porque andar, sentar, comer, olhar, falar, escrever, também, fazia parte da minha dança, mesmo fora dos exercícios em sala; assim, o desconforto e a estranheza também eram sentidos fora dali. Este relato é importante para dizer das primeiras preocupações na criação de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, pois o desejo de confrontar meus antigos padrões corporais, inclusive os do balé, se concretizou com a “descoberta do chão”. Passei a fazer anotações e escrever poemas sobre essa minha nova realidade; ter uma prontidão corporal diferenciada em todos os lugares – em casa, no ponto de ônibus, dentro do “coletivo”, sempre a partir de um estado corporal voltado para o chão: observando meu peso, me movimentando com o peso mais solto para baixo, o centro de gravidade mais rebaixado (os joelhos mais dobrados do que o “normal”), os pés mais paralelos, os quadris mais mobilizados nas ações e o andar com as pernas e os braços mais próximos ao plano médio do corpo (em adução).

Nunes (2009) comenta a modificação do corpo que dança através da história, destacando a relação entre corpo e gravidade nessa evolução. A exploração e a soltura do peso do corpo em favor da gravidade fazem parte do processo de mudança de paradigmas na dança.

Quando a diversidade e singularidade dos corpos passaram a ser matéria criativa, a postura ereta e outros padrões clássicos cederam à força da gravidade, a exploração das técnicas de contato e improvisação aproximou os corpos e o corpo não treinado em dança passou a dividir a cena com o corpo aculturado por técnicas de dança. (NUNES, 2009, p. 48).

Todavia, no grupo maria do silêncio.engenho dança minhas experimentações individuais se davam muito timidamente, sem a intenção de ser mostradas e, mesmo tratando-se de uma outra perspectiva de ensino da dança, conforme minha formação anterior, tínhamos ainda a relação mais tradicional e hierárquica entre coreógrafo/professor e intérprete/aluno.

A relação com o chão foi algo que mudou consideravelmente após meu contato com a capoeira e o modo de encará-la e estudá-la com base nos Laboratórios do Corpo Brincante. O

chão como referência tornou-se muito mais forte e necessário, e tudo agora fazia sentido para concretizar uma experimentação autoral.

A relação do peso do corpo com o chão ganhou complexidade com as metáforas corporais que emergiam do contato com as danças estudadas nos laboratórios. Meu sentimento de deslocação e a instabilidade na busca por novas informações e caminhos de aprender e criar dança ganhou intensidade no âmbito dos estudos nos Lab CBr, onde o aprendizado e a pesquisa das dinâmicas corporais me colocavam em trânsito, e até em cheque, com o cotidiano em Salvador, com os corpos por mim observados, com minha história anterior, não só de dança, mas corporal, com outros ambientes onde corporalidades eram encaradas de outras formas, na capoeira e nas rodas de danças de rua, em especial. Meu exercício de deixar o aprendizado na dança manifestar-se em todo o cotidiano ganhou complexidade e sentido de pertencimento. Cotidiano e criação, técnica e composição, vida e arte, definitivamente, já não poderiam mais se separar; começava a encontrar o meu caminho como criadora.

Meu corpo modificava-se a cada dia pelo esforço em “escutá-lo” no diálogo com o chão. Enquanto isso, anotava no diário as imagens e metáforas que surgiam. Em um dos diversos diários de bordo utilizados na metodologia de investigação, chamei essas metáforas de “metamorfozes” e sintetizei assim¹⁴:

Imagens metafóricas — metamorfozes: a bailarina e a brincante:
 — O corpo do balé clássico está para: pássaro, princesa, estrela, vento, ninfa, virgem, para cima, para frente.
 — O corpo no Laboratório do Corpo Brincante está para: mulher, mamífero, terra, raiz, quadrúpede, para baixo, para trás, espiral.

Com base no universo imagético — assim como político, social etc. — das chamadas danças populares e nos procedimentos específicos dos estudos do corpo e criativos do Lab CBr, pude hibridizar as corporalidades supracitadas. No balé clássico, a bailarina representa quase sempre a figura feminina que transcende a realidade em busca da perfeição. Não somente na dramaturgia cênica, mas também nas salas de aula, os valores do romantismo clássico estão presentes, mesmo de pontos de vista voltados para releituras. Essa concepção pode ser considerada de dentro de minhas experiências e observações, porém creio que estão a favor de análises de outros artistas e de alguns autores. Os trabalhos feitos no Lab CBr

¹⁴ Nesse caso, utilizei a maneira de descrever e exemplificar baseando-me no livro de Lakoff e Johnson *Metáforas da vida cotidiana*, onde as metáforas são separadas em tipos e a explicação de cada tipo é feita com base em exemplos das nossas vivências no dia a dia.

priorizavam o uso do chão, a parte de trás do corpo, a posição em quatro apoios e as ondulações em espiral, parâmetros corporais pautados em muitas das chamadas danças populares.

Mais adiante nesta dissertação, explicarei com mais detalhes como essas metáforas foram trabalhadas no âmbito dos procedimentos do Lab CBr e das criações de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*. As imagens da bailarina e da brincante transitavam — e transitam — no meu corpo à medida que a dança é conhecimento cujas ideologias políticas, visões de mundo e pensamentos de uma época estão imbricados nos copos que dançam. Também esclareceremos a conceituação de metáfora que estamos propondo e trataremos, mesmo que rapidamente, do conceito de *corpomídia* (KATZ, 2005), os quais elucidarão melhor as imagens citadas e nossas intenções de investigação.

3.2 A INTERASSIMILAÇÃO DA CAPOEIRA

Conheci a capoeira, primeiramente, em um contexto muito voltado para a criação e improvisação em dança. Em disciplinas na Escola de Dança da UFBA, durante três semestres, a professora Sandra Santana desenvolvia sequências e jogos de improvisação em que eram conjugados elementos da *Corêutica*¹⁵, desenvolvida por Laban, com elementos da capoeira, para que os estudantes pudessem ter uma experiência tácita da relação corpo-espacço. Em geral, as aulas iniciavam com um aquecimento dinâmico a partir dos movimentos da capoeira, em seguida eram trabalhadas sequências com os movimentos dessa corporalidade, até chegar o momento da execução de exercícios em duplas, improvisação em duplas, em trios e individual. Mais tarde, já no Lab CBr, esta última era voltada para as necessidades criativas de cada aluno. As experimentações eram dirigidas de acordo com um protocolo de

¹⁵ A corêutica é um estudo do corpo em relação ao espaço desenvolvido por Rudolf Laban. Seus principais elementos são a kinesfera, que pode ser entendida como “esfera imaginária” que envolve todo o corpo. A exploração dessa esfera se dá na amplitude do movimento em todos os seus limites. Na kinesfera também é trabalhado o elemento níveis, que consiste na posição do corpo tendo como referência ele mesmo: o nível baixo representa as posições deitada e sentada; o médio, as posições em quatro apoios (mãos e pés), ou somente nos pés com o tronco curvado, e o nível alto trata-se da posição em pé. Porém, na prática esses níveis possuem definições nem tão concretas assim. O elemento Dimensão também constitui a kinesfera. Em resumo, a corêutica envolve diversos elementos e combinações entre eles e podemos citar os outros que compõem o sistema de Laban: as tensões espaciais, as progressões, formas, projeções, planos, direções, volume e escalas (SILVA, 2002).

sensibilização para o movimento, visando desenvolver a percepção consciente dos estados corporais vivenciados.

Foi com a perspectiva de intensificar essas experiências, cada vez mais inquietantes para novos caminhos de criação, que decidi participar de treinos de capoeira em escolas especializadas. Fui aluna de mestre Aranha e da contramestre Nildes Sena, no Forte do Barbalho. Depois frequentei treinos na escola do Grupo N'zinga, no bairro de Ondina com a contramestre Jacineide Santos, sob a coordenação da mestra Janja; na escola Relíquia Espinho Remoso, com o mestre Zé do Lenço, na Baixa dos Sapateiros, e, por último, na Fundação Internacional de Capoeira Angola, a FICA, na região central de Salvador. Em cada um desses lugares participei dos treinos durante cerca de três meses, no entanto minha vivência nas rodas de jogo¹⁶ se deu muito mais como observadora; entrei nas rodas para jogar poucas vezes. Durante esse período, atendi a um sentimento de emergência de me conhecer corporalmente como dançarina naquilo que eu identificava como “nova realidade”, cujas conexões entre as aulas de capoeira angola e os encontros do Lab CBr me tomavam bastante tempo no meu novo universo de conhecimento. Pude acumular diversas experiências e questões, visando sempre a uma criação autoral.

No meu contato com essas informações, estava claro que *ser* uma capoeirista — ou uma *b-girl*¹⁷ ou uma brincante de samba de roda ou do boi-bumbá, não fazia parte das minhas intenções, tampouco tratar a capoeira como repertório de movimentos e formas corporais que poderiam *servir* aos meus propósitos de dançarina. Havia uma preocupação de evitar a apropriação superficial daqueles movimentos. Superficial no sentido de colocar uma técnica a serviço da criação, ignorando suas metáforas e seu contexto histórico ou pretender a reprodução do seu “lugar de origem” (o seu contexto) no palco. O interesse maior naquelas novas informações sensório-motoras e imagéticas foi o de tratá-las como fonte para o desenvolvimento de uma corporalidade autoral nos processos criativos, em que eu pudesse assumir a postura de respeitar os espaços nas apropriações e nos diálogos entre linguagens, posicionando-me nos seus interstícios e podendo me expressar com liberdade ao mesmo tempo.

¹⁶ O método de ensino na maioria das escolas de capoeira em Salvador comprehende participar nos treinamentos, que ocorrem duas vezes ou mais na semana, e das rodas de capoeira, em geral realizadas uma vez por semana. Nos treinamentos, os alunos aprendem os movimentos e, nas rodas, aprendem a jogar. Entretanto, Abib (2004, p. 199) explica que no ritual da roda é que “[...] o indivíduo tanto aprende quanto ensina num rico processo de interação social, em que o improviso, o inusitado, o desafio, o ‘estar atento’ são elementos constitutivos de formas diferenciadas de aprendizagem no jogo da capoeira”, ou seja, é no jogo da roda que se apreende a capoeira em sua complexidade.

¹⁷ Em analogia a *b-boy*.

Durante esse “trânsito” com a capoeira angola, procurei obter uma percepção global dos movimentos e compreender a sua lógica. Alguns autores contribuíram para essa busca ao definirem aspectos do corpo na capoeira. Flavio Soares Alves (2003) classifica em seu artigo os movimentos da capoeira nas seguintes categorias: movimentos circulares, que constituem a maioria, os quais desenham uma trajetória curvilínea no espaço e desencadeiam defesas em espiral; os movimentos *desequilibrantes* são aqueles que objetivam desestabilizar o adversário; por último, os movimentos traumatizantes, que são os golpes diretos, porém que não objetivam ao choque com o corpo do outro, e sim à desestabilização, sendo a defesa sempre um convite sutil a voltar aos movimentos espiralados, com uma *intenção espiralada*. Já Silva (2008, p. 25) na sua obra de análise sobre o estudo do corpo na capoeira, define aspectos sobre a relação deste com o espaço: “[...] o capoeirista, na relação com o espaço, é criador e criação. Os elementos básicos dessa relação são: o círculo, a cinesfera, a esfera e a espiral”.

Nos processos criativos de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, detive-me muito mais nos fragmentos de imagens, nas sensações e percepções vivenciadas na capoeira angola, do que nas formas ou qualidades dos movimentos. E foram essas imagens que impregnaram o universo criativo. A capoeira angola passou a ocupar um lugar especial na pesquisa artística pelo fácil acesso a escolas especializadas e por ser muito difundida na cidade de Salvador, o que proporcionou muitos encontros e observações, além da existência de uma vasta bibliografia sobre o assunto.

É importante frisar que no jogo da roda não há reprodução da forma exata de tais movimentos. Em minhas observações de rodas, os movimentos da capoeira parecem não ter início nem fim: são sempre transitórios. Todo golpe pode ser utilizado como defesa ou ataque e/ou transição para ambas (SILVA, 2008, v.4). Até nos treinos de capoeira onde o objetivo principal é estudar os movimentos, incorporá-los e prepará-los para o jogo na roda, isso varia muito de escola para escola, de professor para professor, no sentido da importância da forma exata do corpo na execução de dado movimento. Em uma dessas aulas preparatórias, o mestre-professor chegava a manipular alguma parte de nosso corpo para que fizéssemos o movimento tendo tais partes do corpo na posição exata que ele tinha ensinado. Por outro lado, em outra escola, a mestra-professora afirmava que a capoeira tem três movimentos básicos: ginga, rolê e aú; o restante é uma variação desses; também dizia que é na roda que a gente descobre essas variações e que não existe um jeito certo de executar cada movimento. O que é

comum a todas as escolas onde participei dos treinos é a afirmação de que cada aluno precisava descobrir o próprio jeito de se mover na capoeira.

Um dos mestres mais tradicionais da capoeira angola, o mestre João Pequeno, ensina em sua academia no Forte Santo Antônio, uma sequência básica que inclui não mais de que dez ou doze movimentos. Ele fornece, através de seu método de ensino, a base sobre a qual o aluno desenvolve o seu jogo, a sua forma própria de jogar, a partir de suas características individuais. Isso significa que a abertura para a improvisação, para a expressão da criatividade e da individualidade de cada jogador é muito grande. Essa característica [...] possibilita uma ampliação considerável desse repertório gestual. (ABIB, 2004, p. 199).

Esse aspecto introduz uma questão muito importante para o dançarino que se relaciona com a capoeira como técnica corporal. Se não há rigor na sistematização de um padrão preciso de movimento, a ênfase dessa técnica recai em outros aspectos, tais como a capacidade de responder ao jogo (de jogar propriamente), o equilíbrio dinâmico, os estados tônico-corporais etc. A margem de variação entre os corpos na execução de determinado movimento codificado, seja de capoeira ou de balé, foi discutido por Katz (2005, p. 56–7):

Os órgãos psicomotores fazem parte do modo de nos tornarmos seres do mundo. O processo pelo qual as informações que nos constituem tomam a forma do nosso corpo é longo, e se estrutura na experiência. Experiência, aqui, sempre se refere a um estado cognitivo durável que tenha resultado da percepção [...] A forma final de uma espiral, por exemplo, surge de magnitudes relativas entre proporções, não de magnitudes individuais. A forma aparentemente final de um passo de dança resulta de um acomodamento entre proporções. Quantos modos de fazer um *passé* podem ser aceitos como sendo *passé*? Todos os que couberem na proporção estabelecida para o passo que recebe o nome *passe*.

Se pensarmos em um elemento corporal próprio do balé clássico como o *passé*¹⁸, as possibilidades de perceber a diferença entre dois corpos são mínimas, visto que, nesse caso, se o posicionamento do pé elevado estiver um pouco abaixo do joelho da perna de apoio, por exemplo, já se considera uma execução errada. Ao contrário, na capoeira angola as diferenças são bastante visíveis entre dois corpos em movimento; as individualidades são percebidas, afinal há muita variação relativa ao biótipo; pessoas baixas, gordas, muito altas, muito magras etc. fazem capoeira e seus padrões não são motivo de vantagem ou desvantagem na sua prática, diferentemente do balé e de outras danças, em que o corpo magro e esguio determina a eficiência da dança. Faço aqui essa comparação, simplista, só para ilustrar a reflexão.

¹⁸ O *passé* básico do balé consiste em deslizar as pontas dos pés de uma perna na outra perna que funciona de base, do tornozelo até a lateral do joelho.

Silva (2008, p. 65, v.2), ao discorrer sobre o sentido de *mimese* ao longo da história, constata que o processo de imitação nunca é fidedigno e que a capoeira é potencialmente representativa desse fenômeno por levar em conta “[...] a parede-maria entre a originalidade e o modelo, que reside em todo o processo criativo: ser fiel não é ser servil”. Essa realidade também está impressa na natureza híbrida dessa arte: em seu processo de surgimento e permanência históricos, sempre há transformação e apropriação, assim como estabilidade de sua lógica constitutiva.

Tive a oportunidade de filmar uma roda formada somente por mestres de capoeira angola¹⁹ e fiquei impressionada com o jogo do mestre Lua. Ao fazer um paralelo com a dança aprendida em muitas academias, um dançarino que tem a ideia de dança como execução eficiente dos passos aprendidos numa aula, por exemplo, diria que mestre Lua não estaria fazendo capoeira, e sim uma espécie de deboche ou brincadeira. Por outro prisma, todos os movimentos da capoeira estavam bem estabelecidos no seu corpo, definitivamente, com as fronteiras entre eles muito borradadas naquele momento em que o capoeirista jogava. Em minha percepção, aqueles movimentos eram uma sucessão de “anunciações”, ou menções, dos movimentos da capoeira. O jogo de mestre Lua serviu de grande inspiração nos processos criativos de *Bom de quebrar* e em *iN_vertido*, em que utilizei como procedimento a organização do corpo e “anunciações” na execução dos movimentos, ao invés de pensar em sua forma inteira: início, meio, fim.

A capoeira tem seus sentidos incorporados no contexto do jogo na roda. Fora dela, é possível fazer diversas apropriações e estar em constante diálogo, porém é na roda que ela se manifesta, se modifica e se atualiza como capoeira (ABIB, 2004). Os aspectos da corporalidade do capoeirista ocorrem em outras diversas manifestações populares, como o samba de roda e o bumba-boi. Domenici (2009, p. 2) relaciona alguns deles com mudanças de estados corporais:

No Bumba-Meu-Boi do Maranhão, por exemplo, não existe uma coreografia definida a ser executada por cada “figura”, e sim alguns elementos com os quais o dançador irá “brincar”. A dança emerge de um jogo: novas qualidades de movimento emergem no intervalo de tempo em que o brincante explora determinada dinâmica corporal no seu “jogo”, enquanto vai matizando os movimentos em pequenas variações e criando uma paleta muito peculiar de estados tônicos no corpo.

¹⁹ No ano de 2008, na ocasião das festividades em comemoração do 92º aniversário do mestre João Pequeno, no Forte Santo Antônio, Pelourinho, Salvador-BA.

A lógica de apre(e)nder uma corporalidade e se apropriar dela conforme o nosso corpo a entende; de acordo com nossos padrões e memórias corporais, foram a tônica no Lab CBr. Como procedimento criativo, fui estimulada a enfatizar em todo o processo a observação dos movimentos no meu corpo logo quando tive o primeiro contato com eles, com o intuito de selecionar o que nas dinâmicas corporais eram emergentes no levantamento de questões-dança, de discurso-corpo. Visto que o interesse não era o de aprender um movimento na sua eficiência puramente técnica, as fronteiras entre “o certo e o errado” passavam a ser diluídas, e o que poderia ser considerado um movimento “errado” era usado como “ignição” criativa, principalmente para mim, que estava diante de informações corporais muito novas. Reproduzir os elementos da capoeira, do samba e dos elementos de outras danças no palco era, desde o início, uma hipótese descartada. A importância, no Lab CBr, passou a ser o jeito como o corpo de cada um se reajustava em uma dinâmica corporal, o que dava margem muitas vezes para o “errado” ser priorizado. Na criação dos solos de dança, esse “errado” foi o tempo todo um questionamento sobre a própria dança. Em uma espécie de metalinguagem, *Bom de quebrar e iN_vertido* levantam questões também do que vêm a ser eficiência física, coreografia e espetáculo, assunto muito discutido por artistas e pesquisadores de dança e que desenvolveremos mais adiante.

Podemos afirmar que o que ocorre no corpo do mestre Lua, na observação descrita há pouco, é um estado constante de dissimulação, uma atitude comumente reconhecida pelos capoeiristas como mandinga, ou também negaça e, ainda, a malandragem. Superficialmente, essa atitude poderia ser explicada como sendo o momento em que um jogador tenta enganar o parceiro ao fingir que está distraído, porém ele volta a atacar de forma abrupta, surpreendendo o adversário. Entretanto, a explicação desse estado tônico-corporal tem uma magnitude muito maior, assim como a movimentação da capoeira como um todo; a mandinga é uma atitude diante da vida e do mundo e incorpora passado, presente e futuro juntos, em seus sentidos de ancestralidade, resistência cultural e social.

Analizar a mandinga na capoeira, significa mais do que identificar alguns aspectos do ritual presentes na roda, da malícia, do gestual ou do discurso dos capoeira. Significa buscar um entendimento mais aprofundado sobre determinados comportamentos que certos “angoleiros” apresentam, que podem ser considerados como aprendizados que se iniciam na roda de capoeira, e como disse antes o mestre Moraes, expandem-se posteriormente, para o cotidiano desses sujeitos, e que se expressam nas suas formas de se relacionarem com o mundo. (ABIB, 2004, p. 196).

Letícia Vidor Reis (2000) sugere uma mudança de postura do capoeirista diante do mundo, na prática da capoeiragem, a qual envolve golpes de baixo para cima, bem como a inversão constante do alto corporal (cabeça, tronco e braços) pelo baixo corporal (pernas e quadril). Flávio Alves (2003), por sua vez, descreve uma *prontidão relaxada* que consiste em uma ambiguidade na postura — a mandinga — dos praticantes na roda, além de uma *ética espiralada*, em que golpes e contragolpes formam encaixes com o objetivo de dar continuidade à “brincadeira”, ao contrário da mera execução de uma luta, na qual um indivíduo vence seu opositor.

Como minha atenção não se voltava propriamente aos padrões de movimento da capoeira, a organização do tônus corporal dos capoeiristas atraiu minha atenção sobremaneira, pois nos laboratórios os estudos do corpo se davam por meio que passamos a chamar de estudo do tônus, baseado na proposta da tensão lenta (LIMA, 2010). Pude me apropriar desse estado/atitude, em especial, na configuração de *Bom de quebrar*. A “dissimulação” e a “hesitação” surgiram como metáfora para esta obra a partir do estudo da tensão lenta e trouxeram uma qualidade de mudança contínua de intenção nas cenas. Repetir um movimento até ele “se esgotar” sem uma marca muito definida para começar e terminar, sendo interrompido, quebrado, abruptamente, foi um dos reflexos dessa apropriação; e, por último, quando essa interrupção é seguida de um estado de total despojamento, como parar a movimentação e beber água, ou parar e andar calmamente, ou parar e olhar para o público, ou parar e virar de costas, ou arrumar algum objeto em cena e o figurino, tais ações podem ser descritas para exemplificar.

O estado de *dissimulação* na roda se relaciona muito com a lógica do jogo da capoeira. Quando a dissimulação pode ser visível para quem observa de fora, configura-se um momento em que a individualidade do capoeirista se pronuncia mais, pois não se trata de movimento ou de regra específica predeterminados, mas de um estado de despojamento, malícia e fingimento. Um momento “visível” pode ser a “chamada de angola”, que consiste em

[...] um *parêntesis* na sucessão de movimentos de ataque e defesa [...] onde um jogador promove a ruptura dessa dinâmica, “chamando” o outro, e assumindo uma posição estática e de observação. O outro então se aproxima lenta e cuidadosamente, pois pode ser surpreendido com um ataque inesperado daquele que o chamou, até conseguir um contato corporal com este, quando inicia-se então um “bailado” entre os dois jogadores, que se deslocam alguns passos para frente e para trás [...] Nessa simulação, representada pela *chamada de angola*, a mandinga se mostra na forma como cada jogador lida com essa situação, demonstrando sua malícia, sua sagacidade e sua habilidade de expressar-se dissimuladamente, dificultando para o seu parceiro, a interpretação de suas verdadeiras intenções. (ABIB, 2004, p. 195).

O grau de imprevisibilidade e brechas no conjunto de regras e condições que regem o jogo da roda é muito grande, assim como numa roda de dança de rua, de samba de roda ou numa manifestação do bumba-boi. O mais interessante é que essa imprevisibilidade é voluntária, as mudanças são acordadas a todo o momento, e o modo como se dão é absolutamente ativo, principalmente na capoeira, em que pude observar mais e — creio — por demandar uma prontidão de luta que lhe é peculiar.

A prática e o estudo da capoeira como treinamento físico e como instruções criativas para a improvisação em dança e no teatro são bastante utilizados. Porém, nosso desafio era, também, descobrir outras maneiras de tratá-la no âmbito das possíveis imbricações com outras linguagens, com os conceitos geradores, com o estudo da tensão lenta, com o estudo dos textos teóricos e com minhas memórias corporais e necessidades artísticas. Isso significa que as fronteiras entre uma coisa e outra deveriam ser borradas e que muito pouca coisa podia ser previamente estabelecida; noutros termos, se eu sabia o que eu gostaria de modificar nos processos de criação e suas sínteses em relação às experiências antecedentes, não sabia ao certo como isso poderia acontecer. O que permanecia — e permanece — são a dúvida, o risco e o desafio, ingredientes que acredito serem sempre atualizados e buscados pelos artistas.

Além do desenvolvimento de resistência, força e precisão nos movimentos a repetição das dinâmicas corporais da capoeira trouxe um conjunto de possibilidades de exploração de apoios nos níveis baixo e médio (de acordo com a classificação do teórico do movimento Rudolf Laban), além da exploração do espaço e de formas de equilíbrio e desequilíbrio; de instabilidade e recuperação da estabilidade, bem como as maneiras diversas de transição entre um movimento e outro; um nível e outro, a partir de espirais e torções. Estes foram aspectos trabalhados em exercícios de improvisação nas aulas feitas no Lab CBr, os quais priorizei no levantamento de questões para criar *Bom de quebrar* e *iN_vertido*. O caminho criativo se deu de forma não linear, bastante caótica até²⁰.

Em uma das etapas da pesquisa no Lab CBr, a atenção voltou-se aos elementos dessa corporalidade em que eu pudesse manter meu corpo no nível baixo, ou seja, agachada ou com quatro ou três apoios no chão; os pés e as mãos ou a cabeça e as duas mãos, dentre outras possibilidades. A movimentação se dava através de uma sucessão de apoios no chão. Os principais elementos da capoeira usados nesse experimento foram: o aú, o aú de cabeça, a

²⁰ A ordem que começa no caos é tema estudado pela ciência da complexidade (ver PRIGOGINE; STENGERS, 1984).

queda de rim, o rolê, a negativa, o rabo-de-arraia, a tesoura e a posição de cócoras²¹. Os ajustes corporais no desencadear entre uma parte e outra apoiadas no chão, na repetição desses elementos, acabavam por transformá-los e provocar novas configurações quando, por exemplo, surgiu a situação de me locomover sem tirar a cabeça do chão. Tal construção criou uma mudança de sentido: quando a cabeça adquire o status de apoio da mesma forma que os pés e as mãos, sugerindo um desafio que vai de encontro ao binarismo entre mente e corpo, assim como à ideia da supremacia da cabeça em relação ao restante do corpo. Uma ressignificação que se conecta diretamente com um dos questionamentos centrais dos autores que tratam da mestiçagem: o dualismo entre centro e periferia²². Esse experimento pôde ser amadurecido, tornou-se uma cena da obra *Bom de quebrar* e será citado noutras perspectivas porque ilustram como se deram os procedimentos de composição.



FIGURA 1 – Essa fotografia de uma das apresentações de *Bom de quebrar* exemplifica os resultados do experimento do Lab CBr: torções, espirais e apoios aludem à movimentação da capoeira angola, mas têm outros aspectos e sentidos no contexto dos laboratórios e da obra

Fonte: meu acervo. Foto: Gil Grossi.

²¹ A trajetória do aú supõe inversão do corpo em um deslocamento de 180 graus, uma parábola, entre um ponto e outro, com apoio das mãos no chão. Porém, o aú é alavancado pelo próprio peso do corpo, sobretudo pelo quadril, sendo o aú de cabeça o mesmo deslocamento com a cabeça no chão, em três apoios. Na queda de rim, o corpo em posição lateral apoia-se sobre a palma das mãos e a cabeça; “[...] o cotovelo do braço sobre o qual o corpo foi virado recebe parte do peso do torso, no lugar onde aproximadamente fica localizado os rins” (SILVA, 2008, p. 59, v.3). A conjugação do uso das mãos e dos pés permite a forma esférica do rolê, isto é, um giro específico sobre o próprio eixo como giro esférico em deslocamento, feito em cócoras ou na negativa (SILVA, 2008, p. 30, v.3). A negativa é um deslocamento semelhante à queda de rim, mas sem o apoio da cabeça no chão e o cotovelo “nos rins”. O rabo-de-arraia se assemelha ao rolê, porém neste há deslocamento de saída da espiral em movimento, enquanto aquele entra na espiral por ser um ataque, e não uma esquiva. A tesoura consiste em uma rasteira “por baixo”, em que o apoio das duas mãos no chão sustenta as pernas que cruzam esticadas à frente do corpo. Por fim, posição de cócoras, ou cocorinha, é uma defesa feita por “[...] agachamento com o apoio de uma das mãos sobre o rosto” (SILVA, 2008, p. 25, v.3).

²² Nesse caso, a cabeça é considerada o centro, o órgão que produz o pensamento, que planeja as ações, portanto que tem a importância central.

Como exemplo, descrevo resumidamente o início do experimento que deu origem à cena de *Bom de quebrar* e outras investigações com o peso da cabeça para descrever, de maneira simples, como foi trabalhado um elemento da capoeira angola no processo criativo. Sentir o peso da cabeça no chão em um aú de cabeça era muito estranho por ser uma posição nova; precisava senti-la até que a descoberta de metáforas dessa estranheza se pronunciasse e isso me trouxesse questionamentos. Meu corpo apoiado nos joelhos e nas mãos se movia, sentindo intensidades diferentes da pressão na cabeça que permanecia no mesmo lugar. Não me movia de forma aleatória de todo; por vezes, os músculos eram acionados de modo sutil, só com a intensão de executar o aú de cabeça, a parada de cabeça ou a queda de rim²³, sem que o movimento acontecesse, o que desencadeava um estado constante de hesitação.

O tempo passava. E, em mais um dia de criação, eu havia ficado 40 minutos na mesma posição. Nesse e em outros experimentos, procurei “escutar” o movimento no meu corpo focando minha atenção em sua organização e na exploração de ajustes nessa organização, sem que ele fosse completado na sua forma de deslocamento, visando a outros tipos de percepção e aprendizado das dinâmicas corporais, assim como outros tipos de virtuose. Naquele dia, meu corpo inteiro era um aú. Mesmo em pé, minha sensação era ainda de estar de “ponta cabeça”. Estava preenchida pela pressão da gravidade e todos aqueles pensamentos, questões e imagens surgidas. Prenhe de informação, eu sentia que havia descoberto “meu aú”: adquiri uma intimidade com o movimento; a segurança em ser eficiente na execução de um passo de dança parecia ter dado lugar a um sentimento de apropriação muito mais amplo. Acredito que nesse procedimento eu tenha iniciado a descoberta de uma consciência e uma compreensão muito maiores do movimento.

Não sei ao certo se foi nesse momento que comecei a delinear os procedimentos no processo criativo, mas esse caminho se manteve com a repetição, não de um passo de dança, mas *o que* de uma dinâmica corporal chamava-me atenção e *o por quê*: quais questões eu estava levantando com base naquela necessidade corporal e quais imagens estavam sendo evocadas? Quais imagens estavam sendo evocadas e quais as necessidades corporais surgiam com base em determinadas questões preexistentes? Para criar um caminho próprio de criar dança, as perguntas deveriam ser outras; assim como a movimentação surgida pela anunciação de um movimento; pela intenção muscular sem que o movimento se efetive na sua

²³ A dinâmica da bananeira “[...] é similar à do aú, pois ambos deslocam o peso do corpo para as mãos. O movimento de plantar bananeira, no entanto, objetiva o controle do corpo ‘parado’ sobre as mãos [...]” (SILVA, 2008, p. 58, v.3). Já a *parada de cabeça*, é uma nomeação mais comum das danças de rua do *hip hop* e tem o mesmo princípio da bananeira, porém, com o corpo em três apoios: as duas mãos e a cabeça.

forma ampla, com as dúvidas e riscos que me colocavam diante dele, tornou-se procedimento para desencadear criações. O estado de hesitação consequente dessas anunciações passou a ser uma constante em *Bom de quebrar* e trouxe complexidade à medida que a criação ocorria. Em *iN_vertido*, houve o desencadeamento desses inícios, ou seja, dinâmicas que se pronunciavam em um nível muscular muito profundo, ou até revelavam sua primeira forma, porém se retraía logo ou se transformava em seguida. Na segunda obra criada posso afirmar que o procedimento era uma espécie de padrão corporal a ser estudado de uma outra maneira.

Não faria sentido perguntar o que nasceu primeiro nesses processos de criação: se a exploração técnica ou as metáforas. Esse procedimento de criação aconteceu “por acaso” e de uma necessidade individual? A metáfora chão-terra surgiu como forma de me identificar com essas novas corporalidades? Trata-se de um sentimento individual de deslocação e tentativa de me inserir em ambientes igualmente novos? Ou é um dado e uma realidade tão evidentes que eu não poderia deixar de priorizá-los? A meu ver, qualquer tentativa de responder a essas perguntas levaria a um paradoxo do tipo “o ovo ou a galinha?”. A exploração de um estado tônico-corporal no processo criativo acontecia *com* as metáforas, e estas orientavam a exploração de novos caminhos corporais, o que se define como uma proposição central do Lab CBr, desde sua concepção:

Observamos, por exemplo, que a rede de metáforas produzida coletivamente pelas ditas manifestações populares, apresenta um grande potencial de replicação [...], trata-se de associações amplamente compartilhadas que têm a sua gênese ligada a experiências corporais comuns. Talvez o que se transmite não é um movimento “pronto”, mas as conexões que levam até aquele movimento. Esta observação nos coloca novamente diante da necessidade de investigar não as configurações em si, mas os processos que as subsidiam e dos quais essas configurações emergem. A configuração observada é, de fato, uma *forma transitória* dos processos cognitivos, comunicacionais e evolutivos que ocorrem no corpo; trata-se, portanto, de objeto mutável, e em constante co-evolução com o ambiente. (DOMENICI, 2009, p. 6).

É importante ressaltar que esse tipo de fluxo só pode ocorrer quando existe liberdade de criação, ou seja, quando estamos dispostos a assumir o risco de não definir os parâmetros de antemão. Desse modo, os processos criativos aproximam-se do pensamento não linear. A busca pela não linearidade coincide diretamente com a busca por novos caminhos de criação e de aprendizado em dança; assim, o que se condicionou a ser “o passo a passo” em um processo de composição se embaralha, pois é constantemente revisitado, não para ser posto

em cheque e ser negado, mas também — e sobretudo — para tomar uma posição de instabilidade e reflexão.

Esse entendimento supõe que a invenção artística é processo evolutivo (KATZ, 2005), isto é, a obra é sempre o resultado transitório de contínuos processos de seleção que ocorrem infinitamente. No caso de *Bom de quebrar*, cuja configuração é aberta, durante a circulação da obra, a cada nova apresentação, certos aspectos foram confirmados e outros, modificados; alguns elementos foram retirados; outros, revisados. Em apresentação do início de 2007, houve revisão de alguns elementos e supressão de outros, para, no início de 2008, voltar a ser trabalhados na obra noutro contexto: de público, de pesquisa, de ânimo pessoal, de natureza do edital público que também subsidiou a produção do espetáculo, dentre outros. Na compreensão dos procedimentos, enquanto a obra sofre processos de seleção de trás para frente, a compreensão dos procedimentos atua de trás para frente e de frente para trás, iluminando determinadas especificidades do processo de criação. Assim, a compreensão interfere nos novos processos de adaptação e vice-versa. Por isso, falamos em coevolução e temos em vista que as pesquisas acadêmica e artística se retroalimentam.

Outra conclusão importante é que a invenção artística em diálogo com as corporalidades da rua é um processo coletivo, na medida em que incorpora as contribuições de diversos indivíduos e grupos cujo conhecimento não está fechado à apropriação. Muito pelo contrário.

A diluição de fronteiras entre começo e fim, a origem e o estado atual de diversos aspectos da pesquisa foram discutidos desde o seu início. O pensamento da mestiçagem nos apoiou teoricamente na busca de uma lógica não linear de composição cujos limites entre capoeira e dança, dança contemporânea e popular, aprendizado e criação, processo criativo e produto artístico, discurso acadêmico e discurso popular fossem desestabilizados. “À medida que os anos passam é impossível fazer uma triagem, distinguir os processos de adaptação (do que vem do ‘exterior’) e de adoção (pelo que é o ‘interior’). Adaptados ou adotados, as técnicas, as idéias e os homens reinventam-se.” (LAPLANTINE; NOUSS, 2002, p. 20).

Contudo, o pensamento linear faz parte da nossa cultura há séculos, assim como a busca de alternativas a ele. Negá-lo é tarefa impossível e redundante ao mesmo tempo. A arte pode tornar-se meio de questioná-lo, bem como ter o privilégio de antecipar as discussões em alguns aspectos (GRUZINSKI, 2006).

3.3 RELAÇÃO ENTRE ESTUDOS DO TÔNUS, ESTADOS CORPORAIS E METÁFORAS

Helena Katz (2005) e outros pesquisadores do campo da dança desenvolvem suas análises sobre os processos que ocorrem no corpo que dança tendo como ponto de partida a construção das metáforas e as transformações de estados corporais. Greiner (2005, p. 79; 81) define estados corporais por meio do conceito de imagens internas de Antônio Damásio (2000):

A construção de metáforas no corpo está diretamente relacionada à criação de imagens e estados corporais, e, em como estes processos se dão em relação aos modos de perceber o mundo e de se relacionar com a realidade. [...] De acordo com Damásio, as imagens internas são as responsáveis pelas mudanças de estado corporal [...] Para se pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações.

Segundo esse autor, o cérebro trabalha através de imagens mentais, que, por sua vez, são formadas a partir da percepção dos estados do corpo, os quais estão relacionados com a construção de *imagens perceptivas*:

Estas são formadas quando percebemos algo no mundo exterior (como uma paisagem, uma música, um texto) ou no corpo (como uma dor muscular, uma emoção, percepções de alterações do estado do corpo em geral. Ou seja, são formadas a partir das diversas modalidades sensoriais. (DAMÁSIO, 2005, p. 124).

As *imagens evocadas* também fazem parte das nossas imagens mentais e são assim definidas:

[...] são as imagens ligadas a algo que já aconteceu e também as imagens daquilo que ainda não aconteceu — e pode nunca a vir acontecer. Sua constituição é totalmente dirigida pelo interior do cérebro, através do *processo de pensamento*. É o que acontece quando recordamos ou evocamos cenas visuais com os olhos fechados, ou nossas músicas preferidas, sejam ligadas a acontecimentos ou frutos de nossa imaginação. Nesse entendimento, os processos imaginativos, que envolvem invenção e criação, fazem parte desta categoria de imagens. (DAMÁSIO, 2005, p. 125).

Nos processos criativos de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, a relação entre metáforas e variações de estados e tonicidade muscular pode ser descrita da seguinte forma: o levantamento de questões e assuntos a ser tratados nas obras era acordado já nos estudos do corpo e nas leituras dos textos — as metáforas eram delineadas desde o início; conforme os procedimentos nos Lab CBr, escolhi manter a seleção de uma proposta mínima de movimento a ser investigada nas suas possibilidades de modificações do tônus muscular e em seus significados nas obras. Essa proposta passou a ser repetida de um modo específico em dada cena, com algumas variações de velocidade e tonicidade muscular, de acordo com o que eu almejava tratar naquele instante. Durante essa ação, eu observava meu corpo, as modificações do meu peso, do humor, do tempo que passava, do cansaço, do assunto que queria passar para o público naquele momento; estas observações guiavam as tomadas seguintes de decisão, inclusive a passagem para uma outra proposta corporal. Das possíveis decisões recorrentes, posso citar um exemplo: continuar os movimentos até um extremo, mesmo com o tempo que se esgarçava demais ou com a fadiga de determinado músculo, ou ainda num desconforto emocional que não queria continuar a sentir (ou atrapalharia meus planos de cena e as intenções programadas para aquele dia de apresentação).

O tônus muscular, segundo Le Boulch (1978), é uma propriedade fisiológica, um mecanismo de regulação motriz, que tem como função preparar o corpo para o movimento, o alinhamento postural e o equilíbrio. Como exemplo, podemos citar o espreguiçar como um mecanismo de reajuste do tônus corporal que pode ser visualizado por nós, pois na maior parte do tempo não temos consciência dessa regulação. Uma ação tão trivial como espreguiçar pode ter importância ímpar na autopercepção nos estudos do corpo e na criação em dança. No grupo maria do silêncio.engenho dança, muitas vezes o aquecimento e alongamento do corpo antes dos ensaios eram feitos por meio da ação de espreguiçar durante alguns minutos. Lembro-me da minha surpresa em constatar pela primeira vez que estava realmente “pronta” para ensaiar um espetáculo de dança somente por ter me espreguiçado durante vinte minutos. No Lab CBr, entendi melhor esse mecanismo no estudo da tensão lenta, em que o espreguiçar serviu como base em diversos exercícios nos nossos estudos. O estudo do tônus aplicado à dança no Lab CBr consiste em experimentar modificações da tonicidade muscular e estudar os reajustes necessários no cumprimento de uma ação, de forma a ampliar a modulação de padrões tónicos para o movimento. A organização do movimento através do estudo do tônus muscular tanto nos ajudou a entender como as ações ocorrem no corpo quanto foi fundamental como “ignição” criativa.

O pesquisador francês Hurbet Godard (2003, p. 14) chama de pré-movimento a organização gravitacional do corpo, ou seja, do seu peso, que existe antes do início de um movimento. Os estados de tensão do corpo, antes mesmo de se mover, já expressam uma postura e uma atitude corporal, e isso interfere em nosso estado emocional, nas constantes modificações da postura, na reorganização do tônus, bem como nas significações dos nossos gestos. Segundo o autor, o estudo do movimento por esse prisma é essencial na investigação em dança.

A relação ao peso, à gravidade, já contém um humor, um projeto sobre o mundo. É essa gestão do peso, específica e individual, que nos faz reconhecer, sem erro e apenas pelo ruído que produz, uma pessoa que nos é familiar subindo uma escada. Inversamente, como os astronautas nos mostram, em situações sem a ação da gravidade, a expressividade é radicalmente outra, já que a referência essencial que nos permite interpretar o sentido de um gesto foi profundamente modificada. Chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé [...]. (GODARD, 2003, p. 13).

Ao analisar o corpo do brincante em algumas danças brasileiras, Domenici (2009) observa que as mudanças de estados tônicos são construídas durante o acontecimento da dança, ao mesmo tempo em que a conduzem e são acompanhados por metáforas que estão nas letras das músicas, nos diálogos entre os participantes, na iconografia e em outros aspectos dentro do imaginário que compõe a brincadeira. A pesquisadora exemplifica com a manifestação do bumba-boi do Maranhão, no intuito de esclarecer essa observação e relacionar estados tônicos e metáforas em algumas das chamadas danças populares. Resumidamente, podemos esquematizar essa relação aqui: a sensação de ampliação do corpo prepara os brincantes para a *brincadeira* cantada e dançada — a metáfora associada a esse momento é o “guarnicê” (guarnecer). O *guarnicê* provoca um aumento geral da tonicidade corporal na forma de um pulsar²⁴ — o que ocorre é a corporificação do significado de ampliação da força vital e da ocupação do território (DOMENICI, 2009, p. 3). Domenici se apoia no conceito de cognição incorporada (*embodied cognition*), desenvolvido por alguns autores, dentre estes, Lakoff e Johnson, que reafirmam a importância do movimento corporal na construção do conhecimento e da linguagem. No campo da dança, a autora afirma que, “[...] de acordo com esse pensamento, o aprendizado dos movimentos não está dissociado das

²⁴ “A metáfora do *guarnicê* é uma das pistas, dentre outras, que denotam que o pertencimento ao grupo tem relação com o sentimento de fortificação no sentido de ‘fazer trincheira’ e preparar-se para a luta.” (DOMENICI, 2009, p. 3).

metáforas associadas e se dá simultaneamente, ou seja, a significação e a técnica emergem no corpo de maneira concomitante e não-dissociada” (DOMENICI, 2009, p. 5).

Para George Lakoff e Mark Johnson (2002), as metáforas são a base de todo o nosso pensamento e são constituídas por meio das nossas experiências corporais — sensoriais e motoras; além de estarem inseridas em um sistema cultural específico, e, portanto, fazerem parte do nosso cotidiano. Nas relações estabelecidas entre corpo e ambiente, elas são formas de pensar e agir. É o que afirmam com um grande número de exemplos para elucidar que nosso modo de ver e interpretar o mundo é basicamente metafórico. No pensamento desses autores o conceito de metáfora pode ser definido como compreender e experienciar parcialmente uma coisa em termos de outra (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 19). Como explica Jaime Nubiola (2000) em artigo que tem por base as ideias de Lakoff e Johnson, “[...] as metáforas nos permitem entender sistematicamente um domínio de nossa experiência em termos de outro” (NUBIOLA, 2000, p. 4; tradução minha).

As metáforas são divididas entre *ontológicas*, *estruturais* e *orientacionais*. Estas últimas, como o próprio nome diz, relacionam-se com a orientação do nosso corpo no espaço; com nossa experiência física e cultural nas diversas possibilidades de interação com o espaço: para cima e para baixo; dentro e fora; frente e trás; em cima de, fora de; fundo e raso; central e periférico, dentre outras. (Por se tratar de imagens diretamente relacionadas com o deslocamento do corpo no espaço, tiveram papel importante na criação de ambiguidades e ambivalências nas obras *Bom de quebrar* e *iN_vertido*.) Segundo Baudrillard (2004, p. 86) as metáforas em geral têm a possibilidade de assumir “aspectos de ‘contra-sensos’, como também de ‘contra-sensações’, visto que perturbam a regularidade das informações sensoriais comuns”. O termo sensoriais refere-se ao caráter sinestésico da metáfora.

Mesmo em uma abordagem no âmbito da literatura, o autor destaca a amplitude contida no conceito de metáfora; muito mais que um recurso — ou um “enfeite” literário —, elas se processam no nosso corpo:

[...] em toda metáfora já se encontra efetivamente um pouco da interpretação do mundo do poeta. Sua concepção do mundo precipita-se na sua metáfora — na verdade, mais fielmente do que porventura em declarações gerais ou programáticas. (HEIDELBERG apud BAUDRILLARD, 2004, p. 39).

É relevante salientar que o termo *estado corporal* abrange conceitos nas diversas áreas do conhecimento os quais esta pesquisa não abarca. Esse fenômeno constitui aspectos ligados à própria vida; à sobrevivência dos animais nas relações com o ambiente cujo

processo se dá, na maioria das vezes, de maneira involuntária e inconsciente (DAMÁSIO, 2000). O que propõe o Lab CBr é conceituar o termo na relação com os procedimentos criativos em sintonia com a bibliografia de dança que trata dos estados corporais nesse campo de conhecimento. Nossa hipótese é de que a atenção voltada para as modificações de estados corporais desloca os modos de percepção do movimento no corpo e traz novas “ignições” nos processos criativos em dança.

Acreditamos que esse modo de pensar se diferencia de outros que priorizam as formas dos segmentos do corpo no espaço; sequências lineares de passos e/ou uma virtuose atlética. Minha busca por novos caminhos criativos encontrou ressonâncias nos textos sobre dança que discorrem sobre mudanças de estados, bem como nos trabalhos artísticos de Vera Sala, Mara Guerrero e da dupla belga Jonathan Burrows e Jan Ritsema, citados na introdução da dissertação e cujas maneiras de apresentar suas obras me parece seguirem a particularidade de compor dança por meio da seleção e repetição de poucas e curtas dinâmicas corporais, com a atenção voltada à organização tônica dos movimentos, às mudanças de estados corporais e às metáforas criadas pelas escolhas inseridas nesse processo.

As modificações de estados do corpo e as *metáforas corporificadas* são fenômenos que envolvem os modos como o corpo vive no ambiente. Nos processos de criação, esse fato também é levado em conta como importante dado na coerência do trabalho; nos modos de trabalhar os procedimentos em laboratório e na seleção de questões e metáforas a serem comunicadas. Não queremos afirmar que temos consciência e absoluto controle das transformações dos nossos estados corporais; entretanto, ao tratá-las nos estudos do corpo e processos criativos em dança, por meio das concepções do próprio funcionamento do corpo — não somente suas propriedades mecânicas, mas também as fisiológicas, perceptivas e sensórias — propicia um campo muito maior de conhecimento e possibilidades criativas.

Procedimento metafórico é o mecanismo cognitivo que acontece em qualquer corpo (aqui, refiro-me a corpo humano), um processo que é uma representação (no sentido peirciano, ato de interpretar, de mediar) inerente à constituição do próprio corporeamento humano (percebemos e pensamos com pele, cérebro, sangue, sentidos etc.) [...] Procedimento metafórico pensa corpo transitado por mente, pensa mente transitada por corpo. (RENGEL, 2007, p. 36–7).

Na história das artes cênicas, são muitos os exemplos de artistas que utilizam as mudanças de estados do corpo nas suas investigações, cujos mecanismos experimentais incluem, por exemplo, a ingestão de drogas psicotrópicas e a exposição do corpo a situações extremas, como ficar de ponta cabeça durante muitos minutos ou mergulhar em um tanque

cheio de gelo, dentre outros (GOLDBERG, 2006). Outro exemplo de exercício menos radical que induz a esse tipo de mudança corporal é interpretar um texto dramático após correr por alguns minutos: a fala torna-se ofegante e o estado do corpo alterado em relação à situação prévia de repouso.

A *verticalização do movimento* é uma interpretação do que a artista e professora Vera Sala, em entrevista a Maíra Spanghero (2003), declara quando diferencia a composição vertical da horizontal em dança. Minha interpretação sobre esse procedimento de Sala é de que a composição horizontal pode ser descrita como uma coreografia, no sentido etimológico da palavra: em que há uma sucessão de diferentes passos de dança, como a linearidade da escrita, em que uma letra após a outra compõe palavras, frases e, por fim, um texto, horizontalmente.

Por outro lado, na verticalização, uma mesma proposta de movimento é repetida à medida que o tempo passa, por isso ela é verticalizada. A dança acontece por meio da mudança de estados *do e no corpo*, que, por sua vez, ocorre enquanto o movimento se repete — um só movimento ou uma proposta de movimento —, revelando mais como este está ocorrendo no corpo (sua organização tônica, suas alavancas propulsoras, seu humor, sua relação com o espaço-tempo etc.) do que sua forma ou uma “frase” de passos de dança.

Para facilitar a visualização desse procedimento, pensemos na imagem simples de uma goteira de tinta nanquim em cima de uma cartolina: enquanto as gotas da tinta caem, o desenho da superfície do papel vai se expandindo, depois de um tempo o desenho aumenta em espessura e modifica a forma de um pequeno ponto para uma grande mancha. Diferentemente, na imagem de uma composição horizontalizada, se a tinta for sendo deslocada lateralmente/linearmente é possível ver uma linha de pontinhos de dimensão semelhante na superfície da cartolina pintada.

Os estudos do tônus tiveram como base a *tensão lenta*, a qual reservamos um espaço para tratá-la a seguir.

3.4 A TENSÃO LENTA

Um dos procedimentos importantes do Lab CBr foi o estudo da *tensão lenta* (LIMA, 2010). Segundo Bois (2008), o movimento lento modifica de forma muito eficiente a

percepção do corpo, sobretudo a percepção do corpo em movimento. Para o dançarino criador/intérprete, essas modificações seguramente trazem informações potencialmente produtivas de imagens e conexões entre a percepção corporal e criatividade artística. Nos referenciamos no conceito desenvolvido por Lima (2010, p. 184):

A tensão lenta é uma forma de se fazer movimentos. Um estado corporal que facilita o percurso para a consciência destes. Mais relevante, num primeiro momento, é encontrar qual grau de tensão é o suficiente para dar à musculatura um tônus diferenciado e ao mesmo tempo permitir-lhe o movimento. É a partir da identificação do tônus que nos permite estas ações, que poderemos encontrar o tônus necessário a outros movimentos ou a outras atitudes corporais.

Nas aulas, diversas dinâmicas corporais eram feitas em velocidade lenta, tanto elementos das danças populares estudadas como ações cotidianas como andar, deitar, sentar e se levantar. A tensão lenta é uma das diretrizes da proposta denominada Reorganização Postural Dinâmica de José Antônio Lima (2010) cujos objetivos incluem o alinhamento postural, que consiste “[...] no modo como as estruturas ósseas se colocam umas sobre as outras” (ibid., p.100). A posição de uma parte do corpo em relação à outra, isto é, o alinhamento das partes do corpo, serviu de base na execução das dinâmicas corporais no Lab CBr, trazendo não somente maior consciência do que fazíamos, como também subsídios importantes para os processos de criação. Ao nos concentrar no alinhamento dos ossos entre pés, joelhos, quadris, sacro e cintura escapular, com suas respectivas rotações musculares, na execução de qualquer movimento, podemos perceber mais claramente as linhas de força que provocam as tensões no cumprimento de cada ação.

Essas forças foram enfatizadas nos procedimentos compositivos e trouxeram diversas metáforas importantes, como o estado de hesitação, a fragmentação do corpo em alusão à *break dance* e imagens ambivalentes surgidas da anunciação de um movimento que não se completa. Corporalmente, as experimentações com base nas tensões (oposições) entre as partes do corpo davam-se no sentido de buscar maneiras de sair e voltar da posição de alinhamento postural, ou mesmo forçar uma torção ou um movimento incorreto dentro da lógica do alinhamento e logo acioná-lo em um outro desencadeamento de torção, por exemplo. Muitas vezes, esse jogo trazia qualidades de quebra e de incompletude no movimento, outras vezes demandava um tônus muscular muito alto para manter o equilíbrio e resolvê-lo; desses resultados, imagens e sensações surgiam para a composição.

Concentrei-me nas dinâmicas de improvisação dos laboratórios em que uma proposta corporal se modificava pela sua repetição²⁵ e modificação do meu estado corporal, dando forma a outro tipo de movimentação que era repetida com a técnica da tensão lenta, e assim por diante. Esse tipo de repetição tornou-se um procedimento criativo em *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, como explicita melhor a descrição no item 3.3, pela própria dinâmica da pesquisa no Lab CBr. Nos laboratórios, foram trabalhados os exercícios básicos da técnica da tensão lenta e dois exercícios de base da técnica de Lima (2010, p. 150) podem ser aqui descritos:

[1] — Posição deitada, o corpo estendido, os braços ao longo do corpo, as mãos espalmadas no solo. Eliminar toda a tensão corporal possível: pressionar um segmento corporal contra o chão, como no anterior, deixar que esta pressão produza movimento e dar prosseguimento a ele com outras pressões de apoio. Perceber que o movimento é uma relação entre a pressão de apoio e a resposta corporal a esta pressão. Com esta percepção construir movimentos em vários níveis passando de um para o outro. [...] [2] — Posição deitada, o corpo estendido, os braços ao longo do corpo, as mãos espalmadas no solo. Eliminar toda a tensão corporal possível: A partir desta posição relaxada, contrair toda a musculatura do corpo, crispando todos os músculos, contar até dez e relaxar totalmente. Repetir algumas vezes. A maior contração terá valor 10 a menor (relaxado) terá valor 0.

Com base no primeiro exemplo de procedimento descrito na citação, foram estudados os apoios próprios da capoeira angola; aqueles que promovem os deslocamentos encontrados nos treinamentos e no jogo da roda. A repetição do exercício fez com que definíssemos o *estudo dos apoios*: a investigação dos mecanismos de apoiar o corpo, com a atenção voltada para cada uma de suas partes e a relação desta ação e das superfícies de apoio (chão, paredes, mesas, moldura de portas etc.) com a gravidade, enfatizando a atividade desta ou a resistência a ela. No estudo dos apoios, detemos a atenção também à função de alavanca que o apoio de cada parte do corpo induz, aumentando o número de possibilidades de experimentações e metáforas importantes na criação das obras.

Diversas dinâmicas pautaram-se no segundo exemplo, descrito por Lima (2010) na citação acima; a principal delas foi fazer o mesmo procedimento com o corpo em pé; a partir de movimentos referenciados na capoeira e em ações cotidianas como a marcha. As investigações se deram nas maneiras de relacionar estudos dos apoios; tonicidade muscular;

²⁵ É sabido que a repetição é um recurso muito utilizado nos estudos do corpo de diversos campos, e não somente nos processos criativos e educacionais em dança. Mas convém salientar que nesta dissertação, na maioria dos casos, proponho repetir uma dinâmica corporal como meio para a mudança de estados do corpo; não se trata somente de um recurso para adquirir uma eficiência/apreensão/aprendizado técnica(os) na execução de uma sequência movimentos predeterminados, mas, sobretudo, de descobertas dinâmicas corporais pela disposição do corpo a mudanças de estados quando repete uma proposta corporal durante alguns ou muitos minutos. O tempo da repetição é usado na autopercepção de um estado do corpo.

fragmentação/desarticulação — a atenção para cada parte do corpo que se apoia e as consequências e possibilidades de cada apoio específico; pressão do corpo e resistência — variações de tônus/tensão, com o intuito de observar os ajustes necessários no cumprimento de um movimento.

A professora e pesquisadora Strazzacappa (2012, p. 42) utilizou a técnica da tensão lenta em suas aulas e descreve um exercício que nós também usamos muito em nossos estudos: a velocidade do corpo inteiro é abaixada em contagem periódica enquanto o dançarino, sentado, levanta-se passando pelo nível médio. O ritmo varia com a seguinte contagem: de 4 para 8, de 8 para 16 e de 16 para 32: “Em estágios avançados, chega-se a fazer o mesmo exercício em 64 e 132 tempos, quer dizer, muito lentamente”. Essa autora descreve os benefícios dessa técnica:

O que se modifica com esse trabalho de ralentar: quando se faz da posição deitada à posição sentada, por exemplo, a tendência geral é subir utilizando principalmente a musculatura abdominal suficiente para manter o ritmo da subida. Se o que chamamos de forma “orgânica” de executar um movimento significa o uso do mínimo esforço — muito pelo contrário, exige maior esforço físico de cada um. Ao subir pelos apoios, isto é, usando as mãos para empurrar o chão, e consequentemente fazendo uma torção no tronco (espiral) e introduzindo assim o movimento dos braços, faz-se o mínimo esforço possível, permitindo refazer várias vezes o mesmo movimento, do mais rapidamente ao mais lentamente possível, sem se cansar. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 42).

Nas aulas do Lab CBr, esse exercício era feito também por meio de outras ações, como andar, ou ações inventadas por um colega e imitada pelo restante da turma. Ademais, acreditamos que esse tipo de proposta de exercício, dentre outras inseridas na técnica da tensão lenta, em que é exigida a atenção para que todas as partes do corpo se movam com uma mesma velocidade baixa, abre-se a possibilidade de uma percepção da diferença da quantidade de tensão muscular que preciso para executar o movimento desta ou daquela maneira. Sendo o exercício uma improvisação orientada, a autopercepção redobra, pois, necessariamente, é preciso observar-me no movimento de cada parte do corpo, descartando a ideia de copiar uma sequência de passos de dança e, em consequência, mecanizar a ação.

A mecanização do corpo, procedimento corrente na aprendizagem da práxis, consiste em desorganizar/desordenar e enrijecer/prender/acorrentar os diferentes tempos do movimento com o propósito de conferir-lhe uma suposta eficácia, partindo de princípios biomecânicos. (LE BOULCH, 1978, p. 215; minha tradução).

A diferença entre o aprendizado através da repetição de sequências de passos de dança e aquele pautado na repetição de qualidades de movimentos em dinâmicas de improvisação orientada está na necessidade/emergência das solicitações feitas à memória (de gestos, de visão de mundo, pessoais etc.) do pesquisador-intérprete de dança. Segundo Le Boulch (1978), a aprendizagem de uma corporalidade com princípios de autonomia pode ser entendida como determinado modo de reação permanente, de manifestação das necessidades de expressão e de comunicação do indivíduo, no contexto de dada cultura. E a dança, encarada como processo educacional, tem papel importante para contribuir na formação desse sujeito-corpo-cidadão-crítico capaz de mudar a realidade em sua volta.

O ensino de dança baseado na mera exigência, em maior ou menor grau, de uma eficácia funcional, desconectada com a visão de mundo dos alunos coloca o educador no lugar de mero transmissor de conhecimentos técnicos e mecanizados. As explicações desse tipo de prática estão no pensamento de diversos estudiosos e educadores humanistas, como o francês Jean Le Boulch (1978, p. 224–5):

A preocupação pelo gesto mecanicamente eficaz relega a um segundo plano o caráter expressivo do movimento e o aprendizado motor adquire, na maioria das vezes, a forma de uma mecanização que converte o corpo em um estranho para a própria pessoa. Esta forma de alienação, particularmente grave porque separa o homem do seu corpo, é a consequência lógica do pensamento dualista. Ao afirmar a priori que o homem era uma dualidade, esta forma de filosofia, que está impregnada profundamente em nossa vida e em nosso sistema educacional, firmou-se de fato uma dualidade corpo-intelecto.

Percebi que as diversas metáforas utilizadas no Lab CBr emergiam “de dentro para fora”, digamos assim; as imagens usadas como procedimentos nos exercícios serviram como recurso para a organização do movimento no corpo, no lugar de ser tratadas como objeto a ser imitado ou situação a ser deslocada de um contexto para ser representada em sala de aula. As imagens metafóricas desencadeiam modificações no corpo que atuam diretamente na organização do movimento (DOMENICI, 2004). Como exemplo, ao invés de “imaginar” que estamos apoiando em uma parede, é da consciência corporal proporcionada pela tensão lenta que o objeto “parede” surge como limitação e construção espacial do movimento, nas variadas possibilidades de estudá-lo e no acionamento de todas as partes do corpo na ação.

A ginga, elemento principal da capoeira, foi bastante explorada no Lab CBr. Passei a chamar nos diários de bordo “ginga grande” a relação da ginga com a tensão lenta. A ginga,

em resumo, consiste no deslocamento lateral do corpo, de um lado para o outro;²⁶ mas em sua inerência há um tipo de agenciamento do peso, uma prontidão corporal e um “balanço” — ritmo, pulso, cadência — cuja definição escrita é difícil, por isso não vamos tratar desta parte, mesmo sendo importante para entender essa dinâmica. No trabalho da tensão lenta, esse deslocamento é feito em sua expansão lateral (abdução) máxima de uma das pernas que alavanca o movimento para a lateral. Ao manter todo o corpo na velocidade lenta, a musculatura demanda um aumento do tônus para que todas as partes do corpo se movimentem na mesma velocidade, o que proporciona uma maior consciência do alinhamento postural, da transferência de peso e das oposições de cada parte no equilíbrio da ação. Diversos exercícios e improvisações derivaram dessa dinâmica.

3.5 IMAGENS GERADORAS

Nos processos criativos de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, as dinâmicas corporais/imagens geradoras “pilão”, “enraizamento” e “pulso” (DOMENICI, 2004) firmaram-se tanto como princípios técnicos quanto como metáforas corporais. Trata-se de elementos compositivos e de estudos do corpo os quais tiveram a função de aproximar as corporalidades estudadas, no âmbito do estudo de como as movimentações acontecem no corpo; no modo como o corpo se organiza na execução do movimento, bem como dos significados metafóricos das relações entre as imagens geradoras, o corpo, o espaço, as músicas e outros elementos. A preparação técnica e os sentidos metafóricos foram instâncias trabalhadas de maneira inseparável e concomitante. Por serem dinâmicas/imagens tão importantes nos estudos do corpo, tornaram-se subsídios fundamentais para a criação dos procedimentos compositivos nas obras.

O pilão

Conforme Domenici (2004), a dinâmica corporal do *pilão* consiste no deslocamento vertical do corpo a favor da gravidade, tendo o cóccix como iniciador do movimento. O corpo

²⁶ A ginga é marcada por uma oposição entre braços e pernas (perna direita à frente/braço esquerdo à frente; perna esquerda à frente/braço direito à frente), sincronizados com movimentos para os lados, para frente e para trás, e joelhos levemente flexionados, constituindo-se numa movimentação permanente dos capoeiristas em busca de um equilíbrio dinâmico (TAVARES apud REIS, 2000, p. 78).

realiza uma queda abrupta com a coluna vertebral alinhada ao seu eixo de gravidade, o que possibilita investigar modos de deslocar o corpo inteiro e partes deste, explorando quedas e recuperações. A imagem/sensação trabalhada é de que a coluna vertebral é o pilão.

Em alguns exercícios dos laboratórios, usamos objetos que funcionavam como extensão da coluna para sensibilizar o corpo numa maior compreensão da movimentação do pilão em diversas dinâmicas corporais. Um deles foi um tecido amarrado na cintura, de modo que o nó ficasse sobre a região do sacro com o restante do tecido solto, como um “rabo”, o que nos dava a sensação corporal de ser a extensão do cóccix. O peso do tecido trouxe uma consciência muito maior na execução dos movimentos. A maioria destes foi trabalhada com base em elementos do samba de roda, em que observamos que a movimentação dos quadris é contida, através das forças que entram em ação e criam oposições entre os segmentos corporais: o quadril é controlado pelo tônus alto na região do abdome, pelo alinhamento do tronco, junto ao alinhamento dos joelhos e pés, e pelo cóccix que o puxa para baixo no movimento-força do pilão.²⁷

Um exercício do Lab CBr, desenvolvido a partir da sensibilização do cóccix, é o de usar a imagem da ponta do pilão (o próprio cóccix) como a ponta de um lápis que desenha a figura de um “oito”, ou o símbolo do infinito, no chão. Enquanto os pés “enraizados” deslocam o corpo pelo espaço, os joelhos são dobrados pela força do pilão e os quadris se movimentam desenhando o “oito” com as outras forças oposicionistas criando contensão e, ao mesmo tempo, sutileza na movimentação. A sutileza é provocada pelos joelhos que ganham muita mobilidade entre os pés enraizados no chão e a tensão nos quadris. É difícil chegar a uma organicidade do movimento, digamos assim, ou seja, apropriar-se do movimento de início; porém, através da consciência das tensões entre a musculatura das partes do corpo que se opõem, observamos uma semelhança entre o agenciamento dos quadris, pés, joelhos e a marcha, o que trouxe mais naturalidade na movimentação do samba de roda e maior observação nas tensões do meu andar cotidiano.

Outro objeto utilizado foi o bambu (um bastão de quase 60 centímetros de altura) como se fosse um pilão grande. Segurando-o com uma das mãos à frente do corpo e paralelamente à coluna vertebral, sentíamos o peso dele e o soltávamos de certa altura para pegá-lo logo embaixo mantendo sua posição vertical. Com isso, foi mais fácil sentir a densidade do

²⁷ Experimentando a dinâmica corporal e a imagem do pilão, podemos perceber a diferença do samba de roda e o “samba de mulata”, mais difundido na região do Rio de Janeiro e presente nos famosos desfiles de escolas de samba, em que o corpo não se utiliza destas oposições, criando a qualidade mais “solta” da movimentação: os quadris são mais soltos e a postura e a prontidão do corpo são voltadas para cima e para fora (as extremidades do corpo – cabeça, braços e pernas – e o externo são projetados para fora, para o público), ao contrário do samba de roda, em que são concentradas para baixo e para “dentro” (extremidades e o externo são mais recolhidos, dando a impressão de que o foco da dança não é a exibição pública), o que faz o movimento ter a qualidade mais contida e rasteira.

movimento no nosso corpo em correspondência com a coluna e as forças musculares opostas, necessárias para manter o pilão em movimento na posição vertical.

Nas nossas experimentações em laboratórios, o peso do quadril sempre ficava muito voltado para baixo, criando uma resistência quando na parte de cima do corpo há uma força que o move para outra direção. Na manutenção dessa oposição, surgem tensões e oposições e eventuais torções em espiral, na reorganização do corpo para mantê-la, o que passou a ser procedimento compositivo da criação de metáforas e estados corporais.

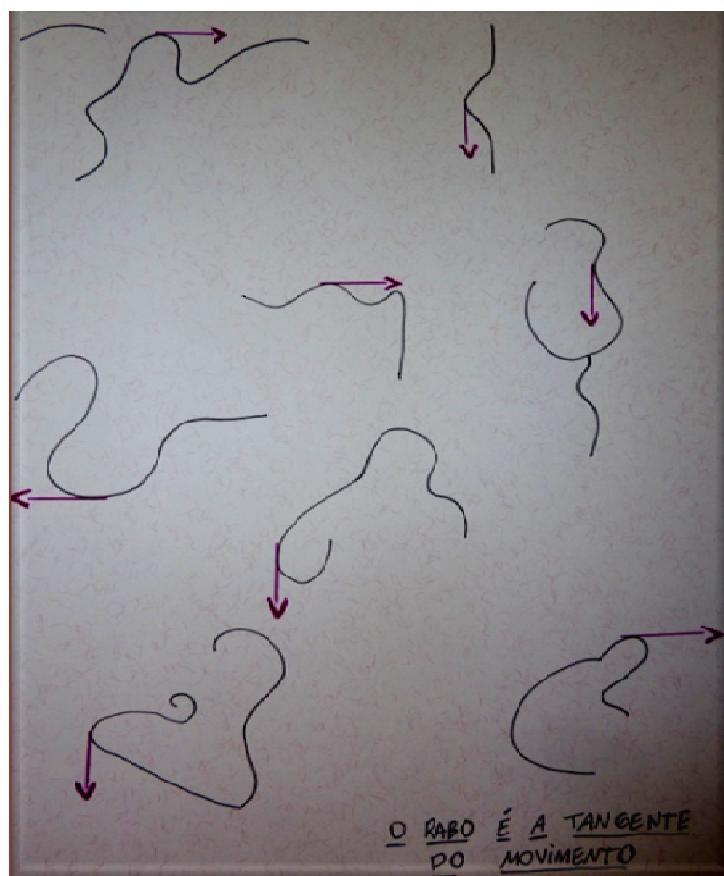


FIGURA 2 – As setas representam o pilão, e o começo delas representa o cóccix dos “corpos”; o pilão “puxa” o peso do corpo a favor da gravidade em qualquer posição ou movimento, e o quadril, como a parte mais pesada do corpo, impõe sobre as forças opositoras na movimentação

Fonte: Diário de bordo.

Uma saia longa também foi utilizada como objeto de sensibilização do pilão. Servia para aumentar e manter o peso do quadril a favor da gravidade enquanto os movimentos eram feitos. Além disso, ela funciona como a extensão do “oito” na execução dos elementos do samba de

roda; assim, o “oito” se materializava tridimensionalmente ao manipularmos a saia na movimentação. A saia também se transformava em um elemento cênico nas aulas: trazia a beleza das cores misturadas e enfatizava a feminilidade de cada um na dança. Outro recurso mais simples, que ajudava nessa manutenção da presença do pilão, era o apoio de uma mão sobre a outra por cima do sacro/cóccix, sensibilizando esta região através de uma pressão para baixo. No início das aulas, quando tínhamos dúvidas sobre a correta organização do corpo para determinados movimentos, usávamos esse recurso; logo, o corpo se reorganizava e tínhamos mais consciência do alinhamento da pelve e do acionamento das oposições musculares.

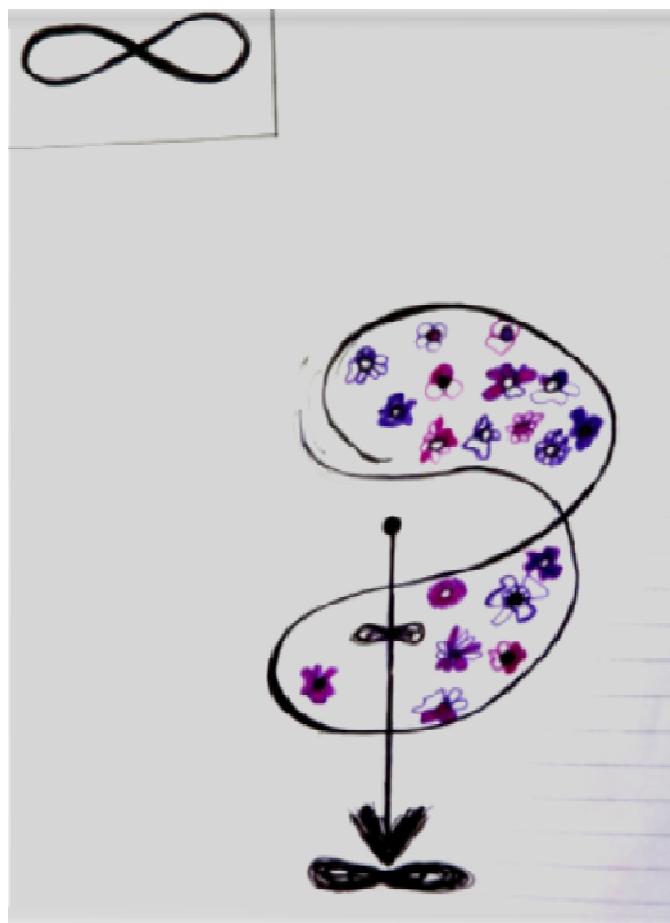


FIGURA 3 – Símbolo do infinito ou “oito deitado”; desenho interpretativo da movimentação com a saia florida, o “oito” e o pilão; o início da seta representa o cóccix; na movimentação com a saia (com todas as imagens geradoras acionadas), a perna direita dá um “passo arrastado” à frente e mão e braço direitos conduzem, de maneira a impulsionar, a metade da parte direita da saia em movimento ondulatório de baixo para cima e à frente; a outra perna encontra com a primeira a frente, dando um passo, enquanto o mesmo braço leva a saia da frente para trás do corpo na mesma “onda” e para baixo, fazendo um oito envolto do corpo; enquanto esses movimentos acontecem, o quadril ondula horizontalmente no formato do oito deitado; é como se o cóccix estivesse desenhando um oito no chão; os joelhos estão dobrados e seguem o pulso da música; o outro braço tem a escápula enraizada; tronco e cervical seguem o ritmo da pulsação, adaptam-se às oposições entre outras partes do corpo e seu movimento é de reverberação

Fonte: Diário de bordo.

O enraizamento de pés e escápulas

O *enraizamento de pés e escápulas* aumenta o tônus muscular global e permite que o corpo se desloque pelo espaço através de uma pressão maior e constante dos pés e das escápulas para baixo. No estudo de enraizamento dos pés, trabalhamos com a fragmentação e pressão de suas partes no chão (metatarso, calcanhar, parte externa e interna). A automassagem nos pés e o uso de uma bacia cheia de seixos para pisar foram empregados como forma de sensibilização para esse princípio.

No deslocamento do corpo pelo espaço, os pés são minimamente tirados do chão, o mínimo para o movimento acontecer. Permanece firme a intenção do cóccix projetado para o chão, em correlação com os calcanhares. Os pés apoiados no chão, com os dedos abertos e os arcos longitudinal e transversal, que formam a semiabóboda plantar (LIMA, 2010)²⁸ acionados fazem pressão constante sobre sua superfície, criando densidade na sua execução. Com os pés sempre rentes ao chão, o movimento tenderia a ser quase “arrastado”, mas aquelas forças opostas são acionadas, dando qualidade de deslizamento ao corpo devido ao tônus alto provocado pelas oposições, assim como a consciência do peso do corpo nas microrregiões dos pés (dedos, metatarso, calcanhar, arco e extremidades interior e exterior) trabalha junta no cumprimento da ação, gerenciando o peso na organização do corpo conforme a natureza do deslocamento ou movimentação.

Para tornar mais eficiente essa qualidade e estimular nossas escolhas e possibilidades criativas, no Lab CBr recebíamos instruções metafóricas nas dinâmicas de enraizamento, tais como: “comer o chão com os dedos dos pés”; “sugar a terra com o pé”; “amassar o barro” e “trazer a terra para perto do corpo” (DOMENICI, 2004). A pressão para baixo no enraizamento das escápulas é um acionamento que reverbera até a ponta dos dedos das mãos. Junto aos pés, a sensação é de ampliação do corpo pelas raízes que se pronunciam antes e à frente dos movimentos. Esse acionamento das escápulas modificou, sobremaneira, meu modo de mover os braços.

No início do meu aprendizado na capoeira, a professora Sandra Santana salientava que na ginga os braços *acompanhavam* o deslocamento lateral no equilíbrio do corpo em movimento, em vez de serem *conduzidos* nesse acompanhamento. Eu tinha dificuldade em entender esse procedimento, pois os braços teriam, sim, de ser conduzidos alternada e lateralmente pela frente do corpo e na altura do peito e da cabeça, obedecendo à lógica da roda, cujos braços protegem partes mais vulneráveis dos jogadores – órgãos vitais e a cabeça.

²⁸ “Várias linhas de força evidenciam-se num pé em movimento, às quais se modificam segundo o tipo de movimento que está sendo efetuado. Estas linhas de força, associadas aos segmentos ósseos formam arcos longitudinais e transversais, que resultam na construção de uma semi-abóboda (*cavum*) plantar com projeção frontal.” (LIMA, 2010, p.103).

Além disso, por tradição, o aprendizado na dança, sobretudo no balé e nas técnicas afins, ensina-nos que o controle do corpo se dá pela condução voluntária de seus seguimentos; no início, meus braços na ginga se moviam mais ou menos como um *port de bras* do balé clássico, como observava e comentava a professora Sandra. Com os estudos de enraizamento das escápulas e da tensão lenta, passei a entender o que a professora Santana nos orientava. Ao acionar as raízes das escápulas, os braços ficam em prontidão para *acompanhar* o movimento da ginga; isso ocorre porque a raiz organiza o tônus do corpo no cumprimento da função das partes da cintura escapular na movimentação. O movimento é voluntário sim, é claro; mas corresponde a uma reverberação, e não a uma condução que objetiva a uma forma dos braços fragmentados do corpo.

Essas percepções foram muito importantes para entender possíveis transformações das maneiras de estudar, aprender, executar e criar dança; assim como entender que é possível rever as condutas e proposições no campo da dança. O movimento acontece a partir de outras ignições como o peso do corpo solto a favor da gravidade e os desequilíbrios; e com base em partes até então sem muita importância (dedos, tornozelos, escápulas e quadris), além de outros acionamentos surgidos nos processos criativos com a mesma lógica de usar como procedimento a atenção aos modos de organização do movimento no corpo.



FIGURA 4 – Aquecimento para ensaio: deslocamento feito em estudo da tensão lenta — oposições entre as partes do corpo em tônus alto, junto aos princípios geradores enraizamento e pilão; a ginga da capoeira é feita em velocidade muito lenta; a posição dos braços é mantida, sobretudo, pela força acionada na cintura escapular, ou seja, através da imagem geradora enraizamento de escápulas; a oposição destas com as mãos e os braços os mantém no posicionamento de manutenção do equilíbrio e de condução do movimento; o recorte do movimento nesta fotografia mostra o término de uma sequência de ginga: no fim de um dos deslocamentos laterais; o tronco está em ligeira torção, os dois braços fazem oposição entre si, o braço esquerdo está ainda em oposição à perna direita, que está diminuindo o tônus para, lentamente, posicionar-se por trás da perna esquerda; nesse caminho seu tônus aumenta, meu tronco se recoloca mais à frente e a perna direita faz maior oposição com a perna e braço opostos (direitos); nesse caso, minha cabeça (cervical) acompanha a lógica da movimentação, porém, no treino e no jogo da roda, seu posicionamento é sempre para frente — para o adversário

Fonte: meu acervo. Foto: Alessandro Luppi



FIGURA 5 – Aquecimento para ensaio: deslocamento feito em estudo da tensão lenta — o recorte do movimento nesta fotografia capta a execução em lentidão da metáfora corporal “trazer a terra para perto do corpo”: estou no “meio” do movimento, em que piso lateralmente com a perna direita, “enraizo-a” e arrasto a esquerda, acionando a imagem da terra profundamente sendo trazida para a outra perna e pé direitos, e o enraizamento de escápulas; meus braços estão abertos por conta destas “raízes” e das oposições entre elas e as mãos que estão em tônus alto junto aos braços, entre estes e as pernas, entre o tronco e a cervical, na movimentação como um todo; nota-se a abóboda plantar acionada no pé esquerdo, que se arrasta em direção ao outro; meu tronco está abaixado devido ao pilão-grande — meus joelhos estavam muito flexionados no início do exercício, o tônus estava muito alto e a manutenção das duas coisas durante o movimento trouxe meu corpo nesta posição

Fonte: meu acervo. Foto: Alessandro Luppi.



FIGURA 6 – Aquecimento para ensaio: deslocamento feito em estudo da tensão lenta — exemplo de enraizamento de pés e reverberação de enraizamento de escápulas e oposições na mão, em outro tipo de deslocamento com a tensão lenta

Fonte: meu acervo. Foto: Alessandro Luppi.

O pulso

O pulso refere-se à cadência do corpo na execução de um movimento. A pesquisa da pulsação nos laboratórios se deu, sobretudo, pelas dinâmicas corporais do bumba-boi do Maranhão (ver DOMENICI, 2009).²⁹ Essa pulsação ocorre por meio da alternância de apoios entre os dois pés em paralelo e, ao mesmo tempo, entre cada um dos quatro

²⁹ Domenici (2009, p. 3), ao descrever o pulso na manifestação do bumba-boi do Maranhão, explica que “[...] o que observamos nesse momento é um aumento geral da tonicidade corporal que se produz na forma de um ‘pulsar’: os pés aumentam a pressão contra o chão e seguem até ‘levantar a poeira do chão’. O brincante [participante das brincadeiras populares] inicia o pulso vertical sem deslocar-se e, aos poucos, amplia o movimento até ganhar agilidade em deslocamentos rápidos em direções variadas, corporificando o significado de ampliação da força vital e da ocupação do território, característica dessa dança”.

metatarsos e calcanhares. Esta última alternância é feita pela transferência do peso entre a parte anterior para a posterior do pé (calcanhares e metatarsos) acompanhando a pulsação. O eixo de gravidade se desloca para frente e para trás, exigindo que o tônus seja bastante dosado, aumentando e diminuindo. Se, por exemplo, o movimento parar de repente e a quantidade de tônus continuar a mesma, ocorre a queda, pois o que mantém o corpo em pé é o pulso; são as transferências constantes que o mantêm no equilíbrio dinâmico.

O pulso é um bom exemplo para ilustrar a natureza da maioria das dinâmicas estudadas nos laboratórios, as quais priorizei como alimento para as criações. Do acionamento do pulso em determinada dinâmica corporal, meu corpo entra em um fluxo rítmico de repetição dessa dinâmica; o pulso é um princípio e “ignição” no procedimento de repetição e mudanças de estados. O curioso é que a continuação do movimento parece ser sempre embalada pelo pulso, ao contrário da condução de toda a movimentação e de um controle total do que se está fazendo; o pulso funciona como dispositivo que desencadeia a dança que acontece com um mínimo de esforço de controle das partes do corpo. A sensação é de alavancar uma engrenagem e deixá-la funcionando “por si” depois da aplicação inicial de uma força. Interromper ou não esse fluxo desencadeou diversas questões nas obras criadas.

A mudança de estados corporais por meio da repetição de uma dinâmica foi um dos principais procedimentos criados por esta escolha. Por sua vez, o pulso — pensado nesses termos — está incorporado nas outras manifestações populares que foram observadas e nos elementos que estudamos em sala de aula, como na roda da capoeira angola, no samba de roda, no cavalo marinho e no fandango de esporas, dentre outras.

O pulso no corpo, intimamente ligado ao pulso da musicalidade dessas danças, também foi muitas vezes investigado em silêncio, na observação e descoberta do ritmo do nosso próprio corpo no pulsar. As músicas trabalhadas corporalmente no Lab CBr, por outro lado, trouxeram-me grandes reflexões e até impasses para a criação das obras; possibilitaram-me o desafio de pesquisar e reelaborar a musicalidade no contexto de *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, o que foi muito rico de descobertas e prenhe de *insights* criativos e interessantes.

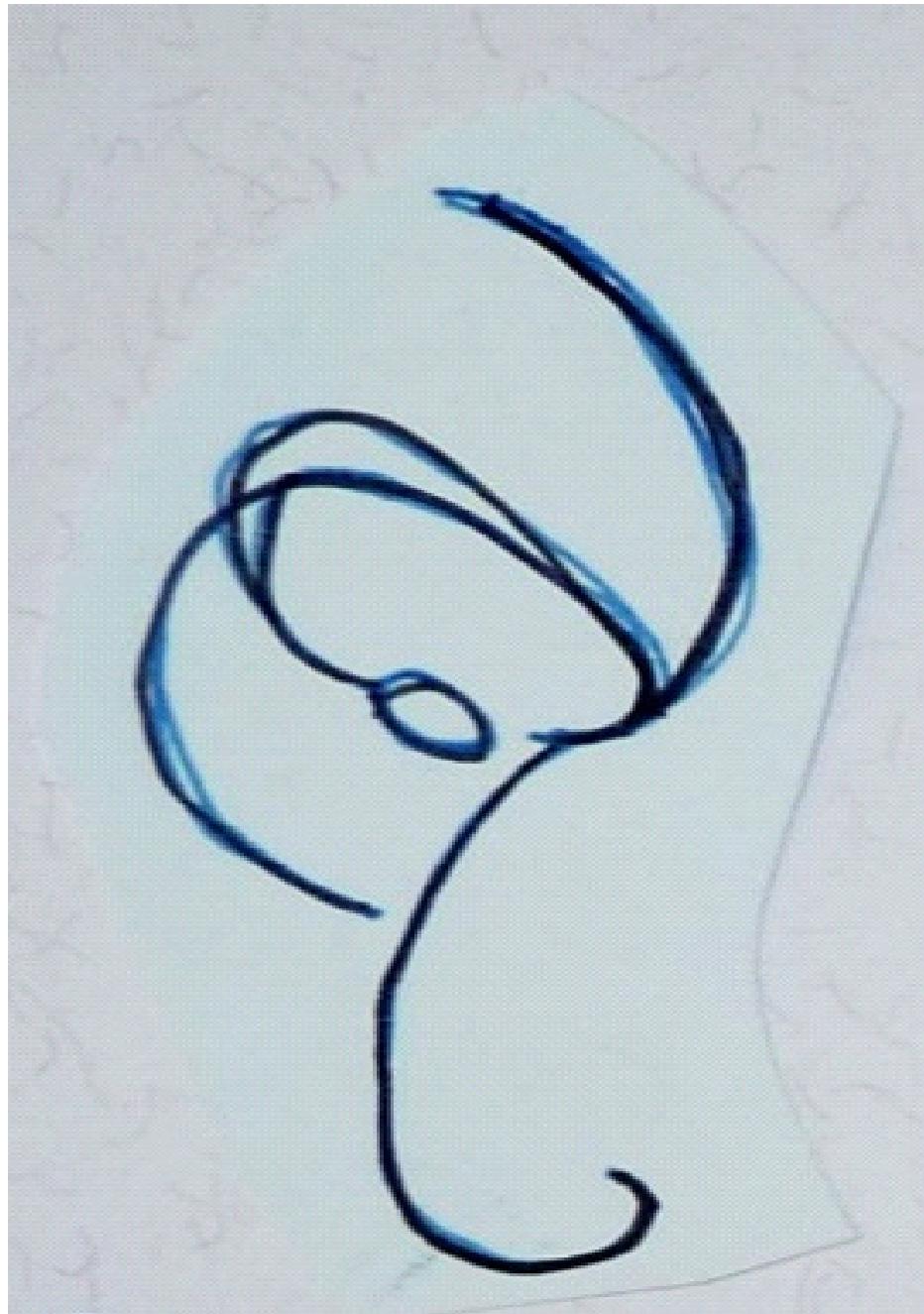


FIGURA 7 – Representação da forma corporal que alude à movimentação espiral da capoeira e às oposições entre os braços e entre braço esquerdo e tronco (as mais visíveis); os contornos não são precisos: apenas indicam várias “linhas” de quantidade de tônus muscular agregadas ao corpo-movimento; os limites localizados nas pontas de cada linha (na terminação de alguma parte do corpo) representam as mãos, a cabeça (o círculo pequeno) e o pé: são quase “estanques” e definidos, ou seja, o movimento não se expande para fora através dessas partes do corpo: as extremidades não se alongam em sua extensão máxima na movimentação e nos deslocamentos, como na estética do balé clássico; por outra lógica, a expansão do movimento se dá pelas partes associadas às imagens geradoras

Fonte: Diário de bordo

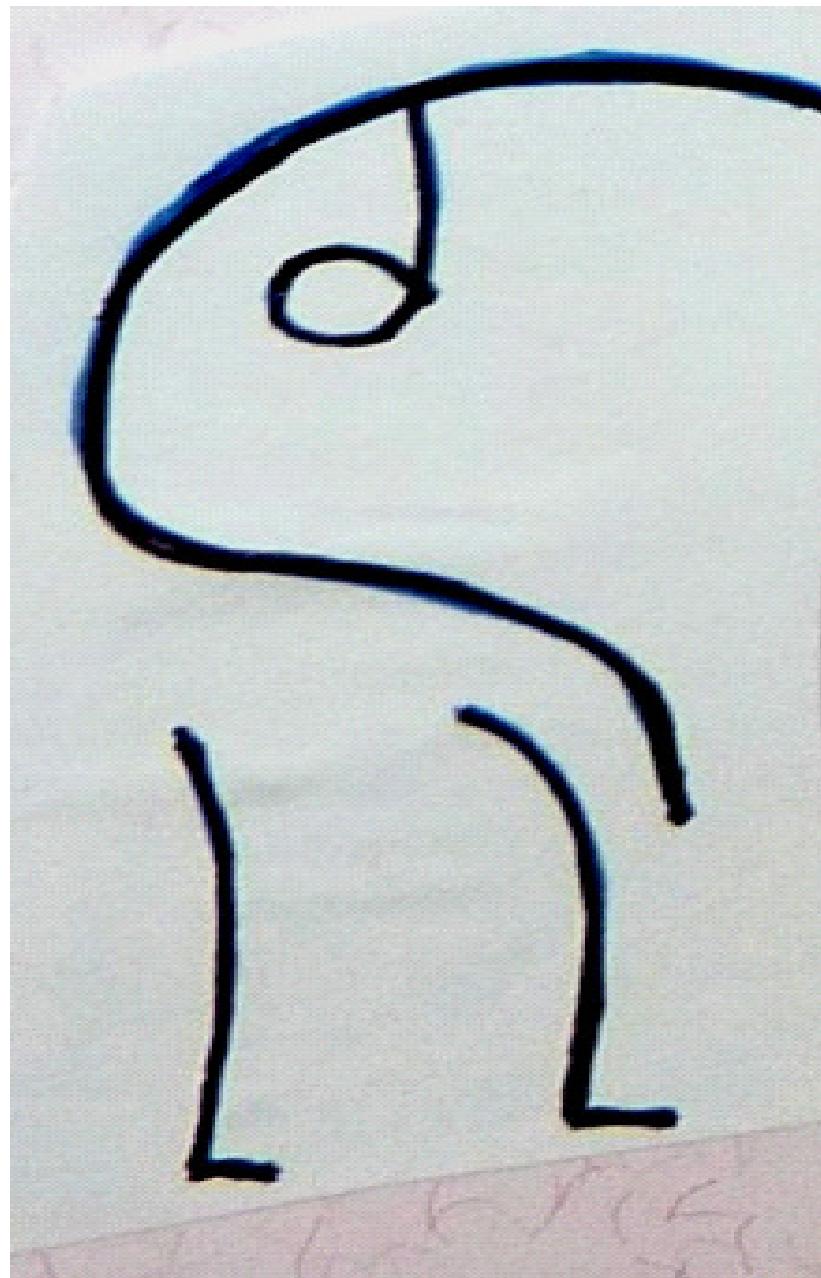


FIGURA 8 – Desenho de diário de bordo — representação de forma corporal com elementos geradores e princípios de movimento: raízes, pilão, espiral, forças e oposições entre as partes do corpo; essa figura representa um experimento do processo criativo referente a obra *iN_vertido*; com os pés paralelos o corpo “desloca as raízes dos pés” para frente, isto é, “anda” para frente por meio do deslocamento arrastado (através dos dedos: as pequenas “raízes”) dos dois pés em paralelo; enquanto isso, meu tronco está curvado o suficiente para o rosto estar totalmente virado para trás — a cabeça está debaixo do braço direito e o outro braço está para baixo; as escápulas estão bastante enraizadas e o tônus do corpo é muito alto

Fonte: Diário de bordo

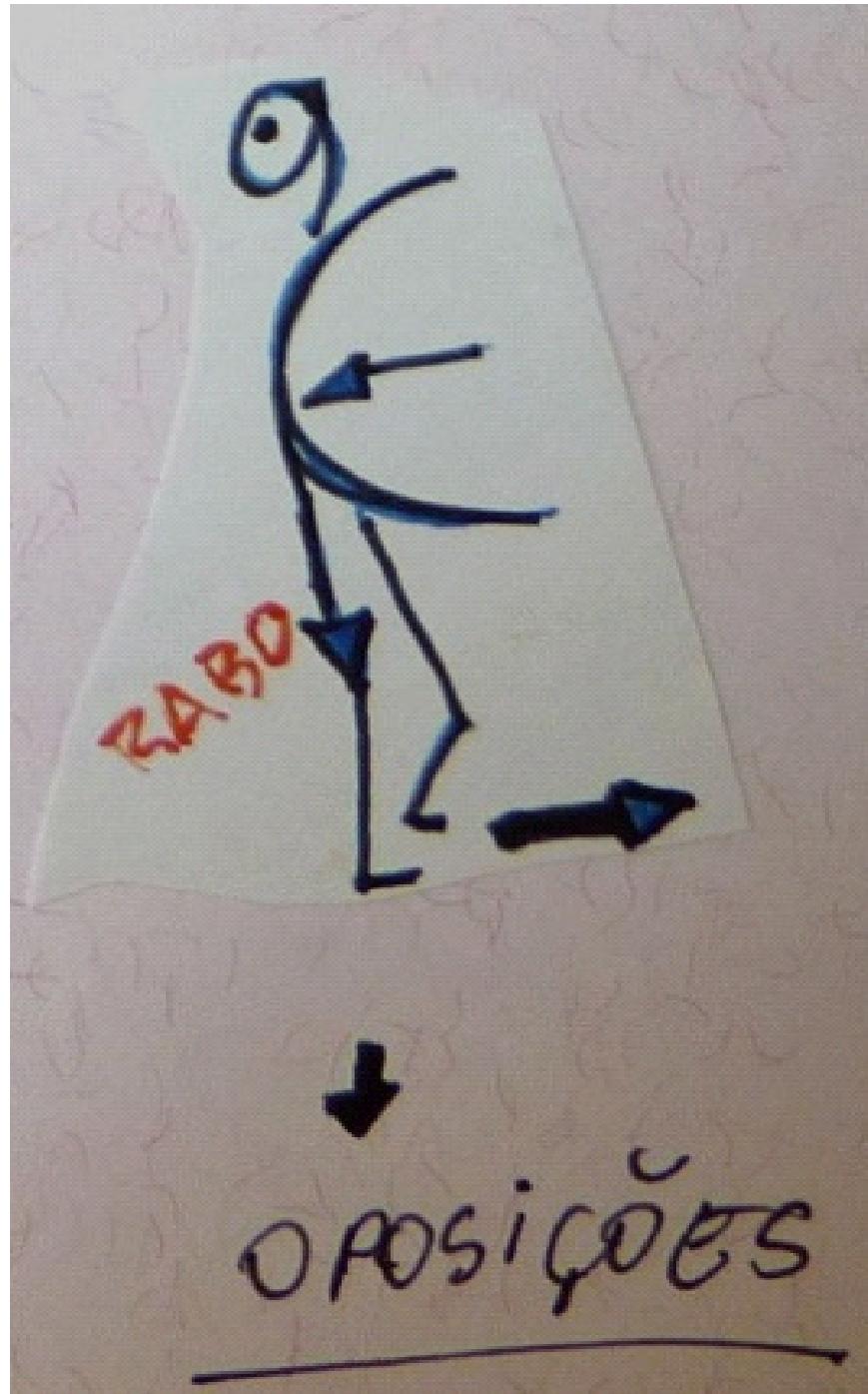


FIGURA 9 – Representação de forma corporal com elementos geradores e princípios de movimento: raízes, pilão, espiral, forças e oposições entre as partes do corpo; a figura representa experimento similar ao da figura anterior; a diferença é que os braços tendem a ficar paralelos ao tronco, mas estão enraizados e “seguem” o deslocamento conforme as forças de que o corpo necessita para a ação; a ênfase nesse desenho é para as oposições entre as seguintes forças: a do abdome, que mantém o tronco ereto e a movimentação contínua do corpo inteiro, com as escápulas enraizadas que exercem uma força também para trás, contra as raízes dos pés, que movem o corpo todo para frente; outra força representada é o pilão, com a palavra “rabo” — nosso cóccix — soltando o peso para baixo com os joelhos dobrados, dando espaço para deslocamento acontecer

Fonte: Diário de bordo

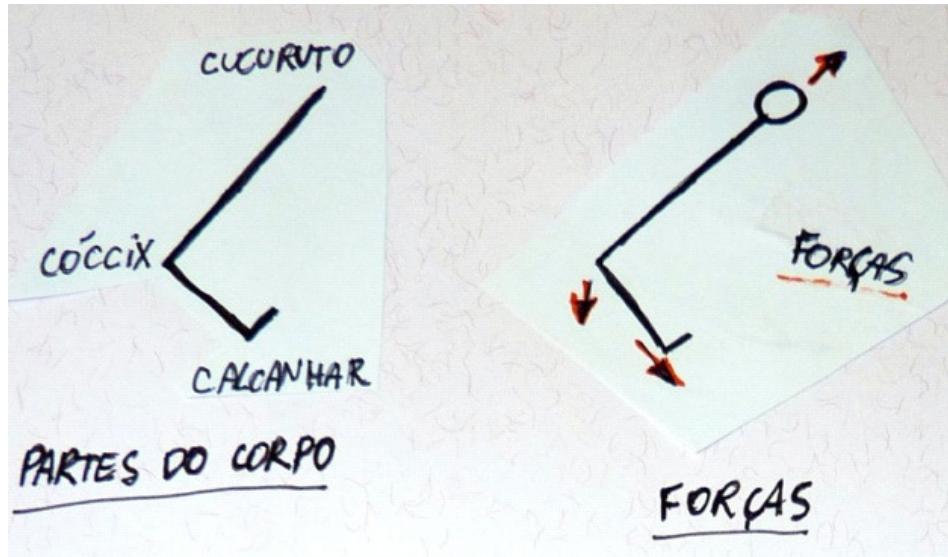


FIGURA 10 – Representação de forma corporal com elementos geradores e princípios de movimento: raízes, pilão, forças e oposições entre as partes do corpo — as figuras representam uma posição da dinâmica de uma movimentação do caboclo: a da esquerda mostra as principais partes das forças opositoras nesse movimento, sendo “cocuruto” o topo da cabeça; a da direita mostra o tronco curvado e alongado e as relações de forças; os joelhos são dobrados e há oposição entre topo da cabeça e calcinhar (enraizado) pressionando o chão; a outra perna funciona como base para manter o corpo, em desequilíbrio constante nessa posição; a sucessão de apoios e essas forças de oposição deixam-no em movimento sem cair numa dinâmica parecida com o da capoeira angola

Fonte: Diário de bordo

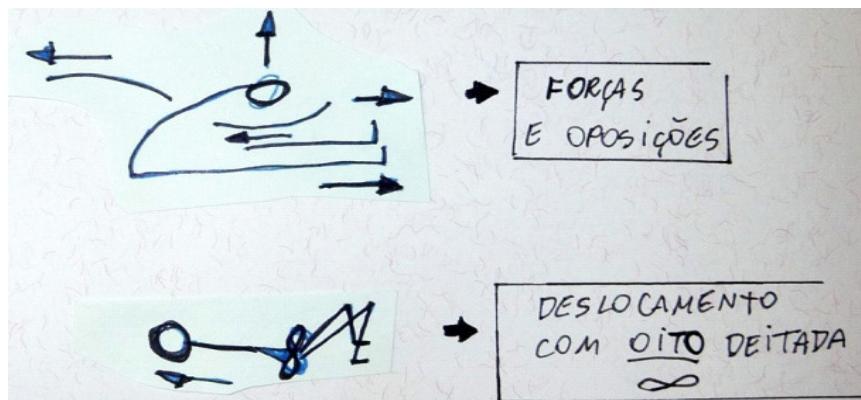


FIGURA 11 – Representações de formas corporais com elementos geradores e princípios de movimento: raízes, pilão, espirais, forças e oposições entre as partes corporais; o corpo sentado se desloca à frente ou para trás pela alternância dos quadris, que empurram o chão nos moldes do andar do corpo ereto, em que os pés empurram o chão para deslocar o corpo à frente ou para trás; a força exercida no abdome é importante para esse tipo de andar: nesse caso, faz oposição com as forças dos braços, que se alternam, enraizados pelas escápulas, passando dobrados pela altura do peito, “empurrando o ar” (tônus alto) com as mãos espalmadas e, por fim, esticando, um para frente, outro para trás, a cada “passo” (ao contrário da posição ereta, o braço da frente é o da perna à frente); os calcinheiros “levam as raízes” à frente, ou seja, arrastam-se como se estivesse desenraizando e brotando pequenas raízes ao mesmo tempo no deslocamento à frente; tronco e cervical reverberam-se na movimentação, provocando movimentos ondulatórios; a seta apontada sobre a cabeça representa forças da cintura escapular provocadas pelo enraizamento das escápulas e pela força de oposição destas e da cervical com outras forças no movimento; mas não se trata da força de expansão para a forma do movimento partindo da cabeça comum noutras danças; a figura de baixo representa um deslocamento em que a força de alavancas são os quadris, que fazem a movimentação do “oito” e leva o corpo para trás com ajuda dos pés, que apoiam o chão, porém estes servem como auxiliadores para que as forças enraizadoras estejam mais concentradas na cintura escapular e nas oposições/forças entre tronco, quadris abdome e escápulas.

Fonte: Diário de bordo

3.6 BORRANDO AS FRONTEIRAS NO CORPO

O processo criativo de *Bom de quebrar* iniciou-se no segundo semestre de 2005 e a primeira apresentação de uma síntese das investigações tinha o nome de “Exercício no rastro”³⁰, apresentada no evento Painel Performático da Escola de Dança da UFBA. Tínhamos “rastro” como metáfora representativa do modo como tratávamos as dinâmicas corporais das danças populares no Lab CBr, ou seja, em um processo de ressignificação, entrecruzamentos de linguagens e informações, apresentamos o rastro: o que pode ser “percebido” dessas danças com base em traduções e ressignificações em laboratórios. Percebido, mas não necessariamente reconhecido.

A reprodução de passos de dança em cena — do bumba-boi, da capoeira e do samba de roda, ou uma ressignificação superficial em termos de uma *imitação* de tais padrões corporais — tornou-se um caminho que queríamos evitar. Procuramos observar na capoeira e nas danças de rua não só seus padrões de movimento (como é costumeiro nas composições que tratam das danças populares), mas também os estados corporais, as metáforas, os sujeitos e suas ideologias. Pensar nos jeitos de “enxergar” Salvador é o mesmo que dizer dos modos de perceber a capoeira, as danças de rua, as pessoas que vivem essas culturas sob diversos pontos de vista e em diferentes comunidades, seja a Escola de Dança da UFBA, o samba de roda de São Félix, uma festa no terreiro de candomblé, a capoeira do forte do Barbalho, do forte de Santo Antônio ou do grupo N’zinga, a roda de dança de rua da praça da Sé, seja o carnaval e seus circuitos. É um caminho de pesquisa que considera o convívio entre as diferenças como fator gerador de tensões, ambiguidades e ambivalências, um fator que *complexifica* e enriquece a invenção.

Em se tratando da nossa concepção artística em dança, conforme explicamos no segundo capítulo, encontram-se do lado oposto os modos de tratar as manifestações “populares” como temática de coreografia, levando ao palco questionamentos, algumas vezes ingênuos, que reivindicam uma valorização dessas danças, ou “do que é nosso”, ou a pretensão de forjar uma “dança contemporânea (típica) brasileira”. Outros modos limitam-se na mostra do domínio de técnicas corporais “exóticas”, ou a utilizar recursos como a bricolagem de passos, linguagens e padrões de movimento. Nossa tentativa é de criar

³⁰ Obra apresentada no evento Painel Performático da Escola de Dança da UFBA, em junho de 2005.

complexidade pela evidência desses problemas e assumir a dança como processo, também no que diz respeito à produção de uma obra:

[Um discurso coreográfico definido como híbrido] não se limita apenas à enunciação formal de um “vocabulário” gestual, mas inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal etc. É todo o dispositivo qualitativo do bailarino, tudo o que o constitui em sua relação com o mundo que deveria, na verdade, ser objeto de mutações e de misturas. (LOUPPE, 2000, p. 28–9).

Godard (2003) inicia sua reflexão dando alguns exemplos de artistas que, desde o começo do século passado, já se preocupavam em desestabilizar a lógica linear da relação entre tempo, espaço e corpo herdada e muito disseminada pela dança do balé clássico. Sua análise da quebra de parâmetros da narrativa do balé passa por artistas como Merce Cunningham, Mary Wigman e a contemporânea Trisha Brown.

[...] a figura ou a forma de um gesto pouco nos ajuda a compreender sua execução e ainda menos a compreender sua percepção pelo bailarino e pelo espectador. Diante dessa dificuldade, nossa maior tentação é de nos contentarmos em classificar as danças por épocas históricas, por origens geográficas, por categorias sociais, por escolhas musicais, pela forma dos diferentes segmentos corporais colocados em ação. Todos esses parâmetros descrevem muito bem o limite externo ao campo da dança, mas pouco se aproxima das riquezas da dinâmica interna do gesto, que a ele dão sentido. No entanto, é possível reconhecer certas constantes, não nos indivíduos ou nas figuras que eles produzem, mas nos processos operadores do movimento e da sua interpretação visual. (GODARD, 2003, p. 12).

De início, havia no seio do Lab CBr questões-chave cujos delineamentos nos direcionaram a anseios e dúvidas sobre a organização do corpo e os significados metafóricos emergentes na dança. Citamos algumas dessas questões as quais têm ressonância íntima com a perspectiva de aprendizado e criação no campo da dança em Godard (2003): quais são os possíveis pontos de imbricação entre as configurações ditas contemporâneas de dança e as chamadas danças populares? Qual é a potencialidade desse encontro em termos de estruturas compositivas, dos modos de organizar o movimento no corpo e de procedimentos técnicos confluentes? E, de maneira mais ampla, como o corpo que dança elabora cruzamentos entre diferentes textos da cultura?

Os assuntos abordados no processo criativo emergiram com base nas discussões dessas reflexões e nos estudos do corpo do Lab CBr. De início, três temas foram definidos: o sentimento de “inadequação” do corpo; o dualismo entre erudito e popular; a sustentação e a falta de sustentação. O primeiro diz respeito às informações corporais novas das quais eu

estava me apropriando para a composição, assim como sentidos mais subjetivos como os estranhamentos interculturais no trânsito entre Minas e Bahia; além de uma sensação a qual acredito ser de grande parte de criadores-pesquisadores: a inadequação como resultado da busca infinita por problemas, dúvidas e riscos *do e no* corpo. O segundo assunto-tema refere-se ao questionamento sobre o pensamento dualista tão presente ainda nos dias de hoje no âmbito dos possíveis “porquês” de as danças consideradas populares ocupar pequeno espaço no meio acadêmico, de maneira geral, e/ou ser tratadas de modo superficial, muitas vezes exótico, em relação a outras danças, como a moderna e a contemporânea.³¹ E, por último, a sustentação e a falta de sustentação, de uma fisicalidade quanto das metáforas a ela incorporadas.

Nesse último tema, priorizei a ressignificação de dinâmicas nas quais o jogo entre desequilíbrio e equilíbrio, de instabilidade e estabilidade fosse o foco das movimentações. Na capoeira angola ocorre um estado corporal constante de equilíbrio dinâmico,³² sustentado por instantes quase sempre ininterruptos de desequilíbrio e recuperação do equilíbrio. Em outro exemplo, os movimentos de *looping* das danças de rua do *hip hop*, o corpo é alavancado por um impulso forte, e o movimento se mantém por alguns segundos em velocidade constante no equilíbrio dinâmico. Essas movimentações por si só são desafiadoras e carregam consigo significados complexos nas rodas, porém as metáforas *sustentação* e *falta de sustentação* foram trabalhadas nos laboratórios quando em sinergia também com outras dinâmicas, como o *desequilíbrio do caboclo*, com o universo criativo de *Bom de quebrar* e, mais tarde, de *iN_vertido*.

Outras metáforas surgiram como “corpo deslocado”, “corpo inadequado”, “corpo embriagado”, “corpo desajeitado”, “corpo em risco”, “corpo em hesitação”, “corpo em reajuste” e a “falta de chão”, emergidas de “falta de sustentação”. No entanto, esses sentidos não foram expressados na obra de maneira narrativa; antes, serviram como ponto

³¹ Há exceções sobre essa regra em alguns currículos de cursos universitários de Dança no Brasil, porém, na sua maioria, o eurocentrismo domina as concepções de formação. No entanto, não é nosso objetivo aqui fazer esse levantamento.

³² É o equilíbrio alcançado enquanto o corpo está em movimento. Um exemplo representativo na capoeira é o movimento da ginga. Na repetição de um deslocamento lateral de um lado para o outro o corpo chega a um ritmo constante e tende para o equilíbrio dinâmico. Contudo, normalmente, assim como em outras movimentações do corpo na capoeira, isso se dá nos treinos, nos quais a repetição ao ritmo da música serve para adquirir segurança e liberdade no momento da roda. Nesta, ocorrem quase sempre os estados ininterruptos de desequilíbrio e volta do equilíbrio, ou seja, dificilmente a ginga é repetida do mesmo modo, aliás, dificilmente ela pode ser reconhecida nas rodas, principalmente naquelas de jogadores mais experientes. Nesse sentido pode-se afirmar que o equilíbrio dinâmico na roda acontece pela repetição da própria dinâmica da roda; pela repetição do estado equilíbrio-desequilíbrio ao ritmo da música que tende também para uma constância.

de partida para expressar estados corporais por meio da repetição de movimentos desestabilizadores.

No processo criativo de *Bom de quebrar* e nas reflexões feitas durante minha iniciação científica na graduação pude fazer algumas considerações importantes. Nas observações em campo encontrei similaridades entre a capoeira angola e elementos das danças do Movimento *hip hop*, no que tange às maneiras como os movimentos se organizam no corpo. Um exemplo diz respeito a algumas partes do corpo que servem igualmente para alavancar dado movimento: quando o *b-boy* desce ao chão e apoia todo o seu corpo sobre um braço, que por sua vez está apoiado no chão pela mão e com o cotovelo na altura do rim, ele faz uma preparação para um próximo movimento muito similar à *queda de rim* da capoeira; bem como a semelhança de alavanca entre o *aú de cabeça* e o *giro de cabeça* das danças de rua, no modo como os braços e a cabeça se posicionam no chão, pressionam-no (apoiam-se nele) e impulsionam o movimento seguinte.

A aproximação entre essas corporalidades pode parecer muito trivial ao considerar somente as observações descritas acima. Mas, antes de explicarmos com mais detalhes nossos propósitos e nossas constatações, convém sublinhar que, no meu exercício em campo e em minhas conversas com alguns dançarinos de danças de rua, pude averiguar a existência de diversas maneiras de fazer alguns apoios das danças de rua. O mais curioso foi perceber que alguns *b-boys* que voltavam de *batalhas* do exterior, por exemplo, executavam na roda os mesmos movimentos que os colegas, porém com uma virtuose muito diferente, com uma tendência visível para a ginástica olímpica: as alavancas para fazer uma parada de cabeça ou uma parada lateral eram bastante diferenciadas daquelas da capoeira. Com essa observação não pretendo tirar conclusões precipitadas, mas salientar a junção dos dois universos — danças de rua e capoeira — em Salvador, quanto a não só a uma observação técnica, mas também a uma prontidão corporal, de estados e humores envolvidos na roda da praça; em outros ambientes; assim como nos vídeos a que assisti e em *batalha* na cidade de Uberlândia, ou em corpos de outros *b-boys* que não eram de Salvador, eu não conseguia ver com tanta clareza as espirais da capoeira, as transições arredondadas, os apoios, as brincadeiras *desequilibrantes* e mais uma série de outras nuances que pude perceber mais fortemente nos *b-boys* soteropolitanos.

Contudo, o meu interesse em me aproximar as danças de rua, em especial a *break dance*, nesta fase da pesquisa, entre 2005 e 2007, se deu pelas próprias experimentações nos estudos da tensão lenta nos Lab CBr. Ao executar um movimento em comum da capoeira com

uma tonicidade mais alta, percebíamos que aquele ficava com uma densidade muito parecida com a movimentação do *break*. No decorrer da pesquisa descobri que a hipótese da relação de aproximação entre essas duas corporalidades é de interesse de muitos dançarinos de rua, os quais assumem este diálogo, a exemplo do *b-boy* soteropolitano Luis Santana (Ananias), sobretudo em Salvador. Encontramos essa sinergia no discurso do *b-boy* francês Loic no documentário *Na quebrada*. No vídeo aparecem cenas de capoeiristas na cidade do Rio de Janeiro que ilustram sua afirmação:

Cada país tem um estilo diferente [de dançar *break*]. Para mim os melhores dançarinos do mundo são os americanos, depois deles os coreanos, que são bem técnicos. Depois, em terceiro lugar, diria que vêm os franceses. Os dançarinos de *break* “pegam” movimentos de várias culturas, como o kung fu, a ginástica, o circo e a capoeira. (MTV Net Works, 2006; grifo nosso).

Outras experimentações no Lab CBr focaram a “quebra” das partes do corpo e a “quebra” do corpo inteiro, a queda propriamente dita. Denomino “quebra” as possibilidades de o corpo se “desarticular”, ou seja, de explorar os movimentos abruptos das articulações. O estudo levou à descoberta dos diferentes modos de mover as articulações, como um “desencadear de dobradiças”. Esse experimento, desenvolvido dentro do exercício de tensão lenta no Lab CBr e as oposições entre forças contrárias no corpo, entre a musculatura das articulações postas em tensão, propiciavam a sensação de maior densidade do ar à medida em que aumentava a quantidade de tônus muscular. O espetáculo *Bom de quebrar*, cuja essa experimentação teve grande importância, tem em sua nomeação, em suas metáforas e em seus princípios organizativos o significado da palavra *break*: quebra.

4 SÍNTESES TRANSITÓRIAS

Neste capítulo, apresentamos e comentamos as obras *Bom de quebrar* e *iN_vertido*, sobretudo sob a perspectiva processual/transitória com que elas foram configuradas nos diversos momentos de pesquisa e apresentações.

Um aspecto que marcou a criação de *Bom de quebrar* e marca a maneira como ela foi configurada é o jogo entre cenas em suposta independência entre si, fazendo que cada apresentação seja uma nova *síntese transitória*. Já *iN_vertido*, possui natureza muito instável nos mesmos termos, por ter, principalmente, um caráter de *site specific*. Todavia, a maneira pela qual procuramos trilhar como caminho de criação e apresentação das sínteses artísticas dialoga com a organização interna das danças estudadas.

4.1 BOM DE QUEBRAR

A cada exposição de *Bom de Quebra*, as cenas foram trocadas de lugar em relação às apresentações antecedentes, assim como as dinâmicas puderam ser revistas do mesmo modo: uma obra nunca apresentada da mesma forma em cada momento de pesquisa, e sim versões, testes, configurações transitórias apresentadas conforme o amadurecimento da investigação, o local onde foi exposta ao público e as questões mais priorizadas a cada época. Havia uma série de cenas com suas “regras” específicas e que, como em uma brincadeira, eu testava mudando-as de lugar a cada apresentação, como em um jogo de encaixe. Cada cena continha semelhanças no que eu pretendia comunicar em metáforas corporificadas e o desencadear dessas cenas, cada qual interrompida de modo repentino, teve o intuito de amplificar essas imagens. O procedimento de sempre conceber uma nova experiência de acordo com cada apresentação de uma obra artística dialoga com os conceitos de *obra aberta* e *improvisação orientada* existentes no desenvolvimento da dança e da performance-arte desde pelo menos o início do século XX (GOLDBERG, 2006). Todavia, pode-se fazer um paralelo entre esses conceitos o jogo na roda da capoeira. No subitem 3.2, desenvolvemos com mais clareza como

no jogo da roda coexistem os elementos de surpresa, improvisação e reelaboração, os quais nos inspiraram criativamente.

Abib (2004, p. 200) faz um paralelo entre a ideia de “obra aberta”, inacabada, e o jogo da roda na capoeira angola:

[...] A capoeira angola pode ser considerada uma “obra de arte inacabada”, porque constantemente sendo refeita, a cada encontro entre dois “artistas”, que expressam seu sentimento através do diálogo corporal que se estabelece entre ambos, revelando o que lhes é próprio: os signos culturais tatuados em seus corpos, os gestos singulares de cada um.

Por outro prisma, Guerrero (2008) constata que o termo improvisação traz muitas confusões por conta da sua popularidade em falas de artistas e textos sobre dança. Ao inferir sobre sua conceituação, a autora classifica o procedimento em quatro tipos: improvisação sem acordos prévios, improvisação com acordos prévios, improvisação com roteiros e improvisação em processos de criação. Nossas dinâmicas de estudos se encaixam em seu último conceito que consiste no uso da improvisação como recurso para a busca de autonomia em experimentações, cuja imprevisibilidade e surpresa podem gerar “[...] soluções inesperadas e diversas” (GUERRERO, 2008, p. 3). É a obra que emerge de movimentos que não são preestabelecidos; as questões da obra de arte têm seu desdobramento no processo de criação. Para exemplificar esse tipo de conduta, Mara Guerrero (2008, p. 3) cita a artista Vera Sala, que teria como foco a elaboração de “[...] sínteses do movimento. Para isso parte de questões específicas, e as discute no corpo, em investigações de qualidades de movimento bastante precisas”; ainda segundo ela, as experimentações de Sala “[...] preveem repetições e insistências da questão motivadora, que provocam desdobramentos para futura composição.

Encontramos também na performance-arte algumas características que nos ajudam a aproximar *Bom de quebrar* do modo de organização de algumas das manifestações populares enfocadas na pesquisa. Para chegarmos a algumas semelhanças entre os dois universos, autores como Cohen (2004), Miller (2007), Abib (2004) e Domenici (2009) contribuíram para nossas análises. Acreditamos que os estudos sobre a performance como linguagem podem ajudar a elucidar importantes questões relativas às configurações contemporâneas de dança.

Cohen (2004, p. 109) aponta o uso de ações cotidianas como uma das características de uma obra performática no seu papel de *rito* do instante-presente. Em termos dos processos comunicacionais que a obra desencadeia, tais artifícios são importantes porque diluem o personagem (“dançarino”) e reforçam o intérprete (sujeito), diluem a representação e

reforçam a *apresentação*. Tais atributos são destacados por diversos autores que analisam as configurações contemporâneas de dança.

Domenici (2009, p. 14) reafirma essas características em diversas danças das manifestações populares:

As cadeias de signos implicados em cada uma dessas danças envolvem categorias conceituais complexas, as quais se formam pelo engajamento corporal dos brincantes. A dança não “quer dizer”, ela diz, na medida em que é significado corporificado. Por isso, também não faz sentido perguntar o que uma dança representa – o brincante não está representando um enredo ou uma história, ele está apresentando um circuito aberto de metáforas e estados corporais em forma de dança.

A obra performática, além de provocativa, levanta questões do seu tempo, ao mesmo tempo em que abre espaços para a expressão individual e biográfica; pode discursar sobre assuntos que incomodam, porém, quase sempre *desestabilizantes*, instigam novos pontos de vista aos pensamentos do senso comum. Cohen (2004, p. 27; 31) vai além e enxerga a natureza ambivalente dessa arte na sua natureza fronteiriça:

[a performance tem] a característica de arte de fronteira [...] que rompe convenções, formas e estéticas, num movimento que é de quebra e aglutinação [...] se caracteriza por ser uma expressão anárquica, que visa escapar de limites disciplinantes [...].

O autor também discorre sobre outros aspectos da linguagem da performance que têm similaridades com o modo como foi criada a obra *Bom de quebrar*, como a relação intrínseca entre *performer* e elementos cênicos; a iluminação, os objetos cênicos, a música, o figurino etc., os quais estão intimamente “entreligados” no que eu pretendia mostrar. Na obra criada, o aparelho de TV, a coluna-suporte, o despertador, o capacete, a mesa e o vestido de papel são objetos ressignificados em seu uso e manuseio, para comunicar as imagens e os sentidos que permeiam a proposta cênica.

Ao caráter autobiográfico junta-se a relação que o *performer* tem com o público. Este não é meramente um espectador, mas participante, direta ou indiretamente, da obra que está sendo apresentada; seu papel é de cumplicidade, “[...] de testemunha do que aconteceu” (COHEN, 2004, p. 98). A estrutura da performance reivindica esta participação, fazendo também, por outro lado, com que os caminhos traçados e planejados pelo artista durante sua atuação fiquem sempre expostos a um alto grau de imprevisibilidade com base nas relações que podem ocorrer entre ele e o público participante. Acreditamos que a obra passa a ter

maior intensidade como *evento* que acontece em tempo real em comparação com o teatro e à *dança coreográfica*.

Essa valorização do instante presente da atuação faz com que o *performer* tenha que aprender a conviver com as ambivalências tempo/espacô x tempo/espacô ficcional. [...] Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito mais *individual*. É a expressão do artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo [...] O atuante à medida que não tem, como no teatro ilusionista, somente a personagem para mostrar, terá também de se “mostrar” [...] A partir disso, o *performer* vai desenvolver e mostrar suas habilidades pessoais, sua *idiossincrasia*. É a criação de um vocabulário próprio. [...] O *performer* vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo. É claro que quanto mais universal for esse processo, melhor será o artista. (COHEN, p. 98; 100; 103; 106).

O sentido de “novidade” apresentado por Cohen está em concordância com o nosso enfoque na mestiçagem como ponto de partida das análises e da sistematização de procedimentos compositivos em dança. O “novo” não está ligado à pretensão de criarmos um tipo de arte e/ou uma obra de arte inéditos, e sim a uma produção artística singular segundo questões desenvolvidas em um processo de criação específico. Além disso, a cada apresentação da síntese desse processo há uma nova relação com o público, assim como novas necessidades de experimentação minhas.

Em uma das apresentações do solo *Bom de quebrar* ocorreu uma situação curiosa que nos ajudou muito a reforçar e dar mais atenção para as reflexões sobre o teor performativo que a obra carrega. Aconteceu em Santo Amaro, no Teatro Dona Canô, no início de 2008: a maioria do público era formada por estudantes secundaristas de colégios públicos da cidade, e o barulho estridente produzido por eles impedia qualquer tentativa de propor a atenção para o que, em poucos minutos, iria acontecer: um espetáculo de dança. A luz se apagou para que tudo começasse, porém o que houve foi o aumento repentino da intensidade de gritos, assoviios e gargalhadas. Poucos segundos antes de posicionar a TV para entrar no palco, senti um átimo de pânico e pensei logo após: “Vou ter que ‘seduzi-los’ de alguma forma, vamos lá, eu topo o desafio”. Daí por diante, o que tentei foi estabelecer uma relação de cumplicidade e um jogo de ‘sedução’ com aquelas pessoas. Nos momentos, por exemplo, em que havia muita risada vinda do público, eu procurava estimular ainda mais essa reação por meio da transformação de uma cena, que até então para mim era absolutamente dramática e violenta, para uma cena cômica. Essa foi uma experiência tácita de uma cena dramática que foi modificada pela plateia para o universo do burlesco, do cômico, do engraçado.

Em outros momentos, demorava-me olhando em cada rosto sentado no público. Por fim, em um instante de completa empolgação quando eu tirava o vestido e revelava que estava de biquíni, ouvi vários assovios (“fiu, fiu!”) e me arrisquei: “Hã? Alguém falou alguma coisa comigo?”; o burburinho diminuía aos poucos, e eu prosseguia com a dança. Após esses momentos de interação com o público, ao longo do espetáculo, tinha a sensação de que tudo se acalmava e podia sentir uma “interrogação no ar”. Acredito que confundi um pouco aquelas cabecinhas. A experiência foi muito produtiva e gratificante; *Bom de quebrar* foi muito aplaudido, e depois os alunos que haviam feito a oficina relativa ao processo de criação do solo me procuraram e conversamos bastante sobre as conexões entre aula e obra. Uma aluna me disse: “Parece que é você mesma se expressando no palco”; respondi que “Sim! Sou *eu mesma* quem dança!”. Com essa questão, pudemos conversar um pouco sobre personagem *versus* intérprete-criador; eu disse que, para mim, ser eu mesma no palco faz mais sentido do que interpretar uma personagem e que essa escolha muitas vezes é difícil por causa da exposição que ela traz; mas que é muito bom depois de uma experiência como aquela do Teatro Dona Canô. Todavia, outros motivos e justificativas para essas postura e conduta estão descritas nesta dissertação, pois é assunto dos mais importantes que permeiam todos os tópicos da pesquisa.

Desde a sua primeira demonstração pública, com o título “Exercício no rastro”, a primeira obra criada dentro desta pesquisa conservou os sentidos e as metáforas a ser comunicados nas diferentes configurações cênicas. Em cada apresentação, um ou outro assunto-tema teve mais ênfase conforme a investigação seguia seu percurso. Entretanto, estas e outras mudanças, ocorridas entre um período e outro de exposição da obra *Bom de quebrar*, seguiram critérios não lineares de amadurecimento da pesquisa artístico-acadêmica, e as experimentações, os procedimentos e os conceitos do Lab CBr, assim como minha liberdade de expressão artística, proporcionaram mudanças estruturais da obra ao longo de três anos, conforme a necessidade de cada etapa investigativa, a natureza dos espaços por onde a obra passou, as relações interpessoais em cada lugar e período, a cidade onde foi exposta e situações diversas de produção e apresentação.

De início, tive a necessidade de revisitar o balé clássico em confronto com as novas informações apreendidas no Lab CBr. Dominei a técnica que envolve o balé por ter feito parte de muitos anos da minha história profissional na dança. A *reapropriação* se deu pela necessidade de refletir em cena e propor uma forma de interpretar um sentimento meu de negação a esse estilo, digamos assim, surgido em uma época em que pude ter mais autonomia e maturidade como artista e pesquisadora em dança contemporânea, ao mesmo tempo em que

essa “negação” era um paradoxo, pois me incomodava por se tratar de uma linguagem tão impregnada em meu corpo, mas que ao mesmo tempo criava um impasse dramático nas minhas escolhas profissionais. Em resumo, e até o ponto em que as palavras podem ser conscientes, meu incômodo se referia às relações hierárquicas e, de certa forma, imutáveis dentro de uma academia de dança que seguia a mentalidade e os preceitos do balé; tudo me parecia também provinciano demais, infantil e de uma autoridade gratuita; é claro, dentro da experiência que tive em três academias durante onze anos na cidade de Uberlândia, bem como quando dançávamos em outras cidades do interior de Minas Gerais, de São Paulo ou na capital mineira, Belo Horizonte.

Em uma cena de “Exercício no rastro”, essa tentativa ficou mais clara corporalmente. Alguns passos de balé foram executados com o mínimo de tônus, isto é, só com o necessário para o corpo se mover em deslocamentos lineares pelo espaço próprios do balé de repertório – diagonais e círculos, por exemplo. Porém, movia-me como uma criança quando começa a aprender essa técnica; com os impulsos descontrolados, o desajeito, a falta de postura típica da bailarina iniciante, o desequilíbrio, os erros e a feiura enfatizados por um corpo ainda em formação.

Eis meus objetivos: explorar minha negação a essa técnica de dança com humor e dramaticidade, descortinando o que visivelmente são erros grotescos no balé, mas, por outro lado, na tentativa de transformá-los em outra corporalidade à medida que os “erros” se repetiam e se transformavam em outra proposta corporal. Outro objetivo foi expor os procedimentos estudados no Lab CBr e as imagens/metáforas mais importantes na criação. Ao colocar em paralelo estes e aquela cena que alude ao balé, tive o intuito de mostrar que, esteticamente, as novas informações as quais eu estava apreendendo, isto é, os procedimentos e metáforas corporais, poderiam apresentar resultados positivos, o que em outras danças pode ser motivo de grandes impasses e a caracterização de erros, como no balé clássico.

Os principais procedimentos e temas podem ser citados como os seguintes: o desequilíbrio, a relação direta com o chão; as imagens geradoras pilão, enraizamento e pulso; a queda, a pausa; o questionamento do dualismo mente–corpo por meio do ato de esconder o rosto — a *anulação da identidade*; o silêncio e a suspensão. O virtuosismo, o exotismo e a relação entre tensão e despojamento começavam a ser discutidos na obra.



FIGURA 12 – Apresentação da primeira versão de *Bom de quebrar* — quando se chamava “Exercício no rastro” — no evento “Painel Performático” no Teatro do Movimento/Escola de Dança da UFBA, em dez. de 2005; no recorte fotográfico faço um passo de balé desengonçado; a preocupação em usar um adereço de figurino (no caso, uma viseira de sol) em que o rosto — símbolo da identidade — ficasse semirrecoberto já existia e a intenção ficou mais forte em *iN_vertido*

Fonte: meu acervo



FIGURA 13 – Apresentação da primeira versão de *Bom de quebrar* — quando se chamava “Exercício no rastro” — no evento Painel Performático no Teatro do Movimento/Escola de Dança da UFBA, em dez. de 2005; o recorte da fotografia me capta no meio de um deslocamento em círculo, indo para um dos cantos ao fundo do palco para iniciar uma diagonal (típica do balé clássico); nesse trajeto, paro e faço um *passé développé* muito malfeito segundo as exigências técnicas do balé

Fonte: meu acervo

Em “Exercício no rastro”, comecei a delinear também uma série de questões, escolhas e assuntos, os quais puderam se desenvolver mais adiante, com o novo título Bom de quebrar, tais como: o teor autobiográfico tão presente na conceituação das artes contemporâneas, o que reforça o caráter autoral da obra artística; a mestiçagem presente na reelaboração das informações e procedimentos estudados do Lab CBr, com a capoeira angola e toda minha história corporal e profissional como intérprete-criadora em dança; a preocupação em buscar uma estética da mestiçagem em todos os aspectos cênicos, inclusive a configuração espaço-temporal, mais visível no figurino, em que houve um elaboração maior desde o início, e o questionamento e a reflexão sobre a dança e o lugar do corpo na contemporaneidade, presentes no cerne de toda a obra, o que pode ser considerada uma qualidade característica em muitas obras de artistas da dança e das artes performáticas de nosso tempo.

Selecionei a mesa como um objeto cênico importante cuja presença e utilização diversa se deram com base na mesma função e no mesmo universo metafórico em todas as apresentações. Em “Exercício no Rastro”, faço a ação de virar a mesa, esconde-me atrás dela e, aos poucos, revelo-me, parte por parte do corpo, enquanto contorno algumas das partes sobre sua superfície — com giz, outras vezes com pincel atômico, a depender do material da mesa, da cor do chão e do ciclorama do palco —, criando uma alusão de impressão e materialização de memórias corporais. As primeiras marcas autorais de um caminho longo e sem fim a ser percorrido.

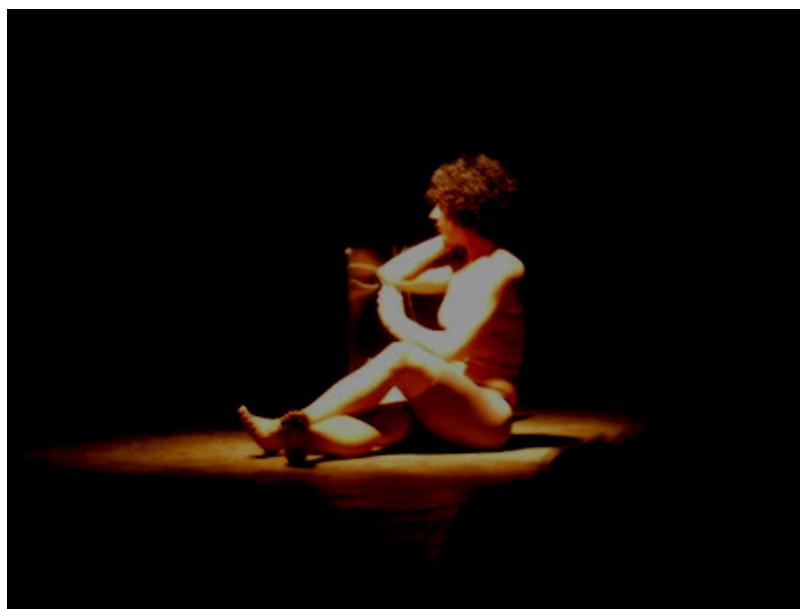


FIGURA 14 – Recorte da apresentação de “Exercício no rastro” apresentada no evento Mostra5: 5 solos, 7 apresentações em 2 dias — Espaço Estação Cultura, Uberlândia (MG)/2006. A fotografia capta o início, quando estou ajoelhada atrás da mesa que está deitada, e começo a desenhar partes do meu corpo, revelando-me aos poucos até chegar à posição fotografada; depois continuo a desenhar minhas partes pelo chão, mantendo-me nos níveis baixo e médio, até que começo a arrastar a cabeça no chão e a me deslocar com ela, pernas e braços pelo espaço, em movimentos ondulatórios aludindo à capoeira

Fonte: meu acervo

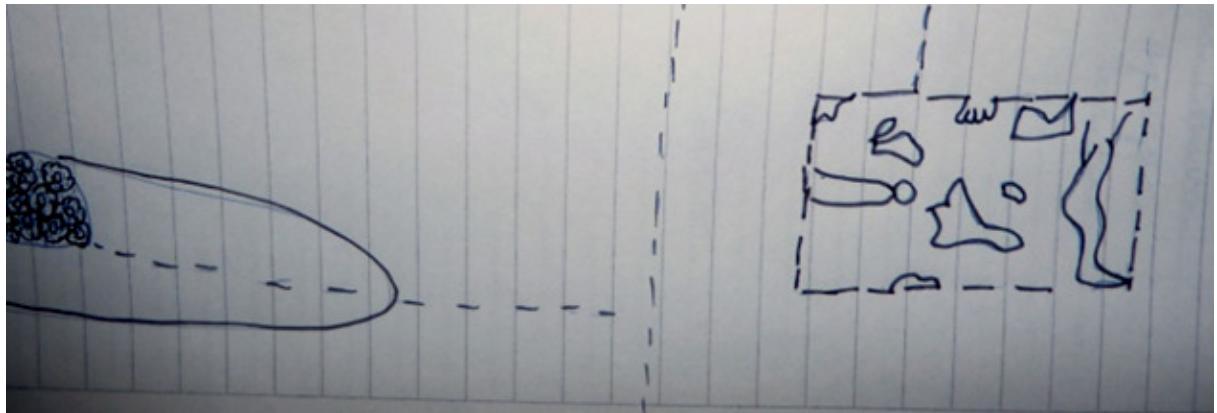


FIGURA 15 – Representação do espaço cênico com seus objetos: à esquerda o capacete florido em foco de luz no chão, à direita a mesa virada com contornos de partes do corpo (o pontilhado significa uma parte de minha trajetória no palco, em dada apresentação do trabalho)

Fonte: Diário de bordo

Na cultura brasileira, a mesa é o local de refeição e confraternização, assim como de trabalho e reflexão. Em *Bom de quebrar*, explorei a imagem de uma pessoa sozinha por trás de uma mesa por ser uma metáfora forte e por remeter a fragmentos de minhas memórias pessoais. Uma mesa pequena com uma pessoa atrás em pé e parada nos remete a um palanque e traz a sensação de expectativa por um discurso; pode nos dar a sensação de solidão e melancolia, pois na mesa queremos reunir pessoas queridas. A ressignificação do uso do objeto mesa em cena teve como propósito comunicar algumas metáforas-temas da obra, as quais algumas podem ser descritas aqui porque estiveram presentes em outros momentos da coreografia: a falta de comunicação, a deslocação de contexto e a inadequação do corpo.

Esses assuntos-temas foram selecionados com base em algumas questões inicialmente emergidas no processo criativo. Uma delas era o meu desejo de expor o estranhamento e reajustes do meu corpo diante de aspectos culturais tão adversos ao me mudar de Uberlândia para Salvador e de informações novas no âmbito do Lab CBr e da capoeira angola. Outra questão foi constatar, por meio das minhas experiências e de estudos sobre a mestiçagem, a falta de comunicação, muitas vezes através da existência do dualismo, entre o que se convencionou denominar de arte popular e arte erudita; a falta de comunicação entre as pessoas em geral, em um contexto de individualismo e relações virtuais: qual é o lugar da arte — da dança — nessa realidade? Qual é o estado dos corpos nas condições de falta de comunicação? Qual é o estado do meu corpo nessas condições?

Outros objetos passaram a fazer parte da cena e intensificaram o conteúdo discursado no trabalho. Um suporte típico de exposição de peças de museu ficava o tempo todo no canto do

palco com a iluminação em foco — algo típico das exposições de peças dessas instituições. O objeto em questão, em princípio não muito identificável, de formato arredondado coberto por tecido colorido de chita, era revelado depois de algumas cenas: um capacete, do tipo skatista. No mesmo instante, revelo outro objeto: um despertador escondido abaiixo e dentro do capacete. Ligo o aparelho. Seu barulho é estridente, perturbador. A repetição do barulho do despertador aparece para se agregar ao acionamento repetitivo de um quinto objeto: um aparelho de TV. Sua imagem é de uma boca falante em foco, mas não ouvimos o conteúdo da fala.

A permanência em que os objetos insistem se refere, sobretudo, à falta de comunicação. No palco, os objetos que deveriam “dizer algo” aparecem como ferramentas quase abandonadas, inúteis, “histéricas”, disfuncionais e, talvez por isso, incômodas. O capacete é *usado* (em cima da minha cabeça) em uma cena breve (quase três minutos), em geral no fim das apresentações. Os objetos estão ali para traduzir o descompasso de muitas das formas de comunicação cotidiana. A mentalidade do exotismo relativa a manifestações populares brasileiras, própria de instituições públicas, acadêmicas e de turismo, está condensada no suporte de museu e no capacete coberto de chita, por exemplo. O questionamento do exotismo é uma temática relevante em todo o trabalho, como o fora em muitas das nossas discussões e estudos sobre a mestiçagem nas aulas teóricas e no Lab CBr; por isso foi assunto-chave através do qual outros puderam surgir, como o abandono, a interrupção, a quebra, a suspensão, a queda, a fragmentação, a dissimulação e a violência.

Por outro lado, a repetição de uma proposta corporal pautada nos elementos estudados no Lab CBr, como procedimento mais importante no processo criativo no corpo que dança, ao contrário dos objetos, no corpo que dança ela transforma — o corpo, o espaço, o tempo, os estados, o público. Enquanto os objetos representam espera e perturbação e são quase imutáveis, o corpo, no ato de repetir, pode causar o sentimento de aflição; porém, na mesma proposta corporal, emoções e sentidos se transformam em outras sensações, emoções, sentidos e estados corporais; a aflição pode permanecer, assim como transmutar para outros tipos de sensações, ou seja, o corpo que dança promove possibilidades de pontos de vista — ambivalências, ambiguidades na ação de repetir uma só proposição em cena. O corpo — e só ele — pode trazer algum tipo de sentido ao que parecia sem sentido; algum tipo de comunicação no silêncio: do ruído, do feio, da violência, da repetição, do abrupto podem surgir beleza, vida, arte, dança.

A brincadeira e o jogo são procedimentos que podem traduzir esse modo de trabalhar a configuração da obra em cena e de todo o processo criativo. Eles ficaram mais claros quando passei a manipular a ordem das cenas e dos elementos corporais nas diversas versões em que *Bom de quebrar* foi apresentada. A expressão tensões móveis também explicita a qualidade desse procedimento na criação; as tensões móveis se referem a um jogo de ambivalências e ambiguidades entre temas e imagens, muitas das quais citadas antes e inscritas no meu corpo e na dança de *Bom de quebrar*.

Para explicitar o sentido de brincadeira e jogo, reescrevo uma das versões de sinopse de *Bom de quebrar* (NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS, 2007). A escrita das sinopses e dos *releases* para as diversas apresentações da obra também tiveram o caráter experimental, ou seja, foram revisitadas e reescritas com o objetivo de reflexão: para mim fazia sentido apresentar dado *release* (e/ou sinopse) para tal apresentação, em determinado teatro, para certo público no âmbito do edital de fomento à dança, conforme a etapa em que se encontra a pesquisa. Vamos então à sinopse publicada após *Bom de quebrar* ter sido exposta na mostra Rumos Itaú Cultural Dança 2007:

Bom de quebrar funciona como uma metáfora que dá nome a uma caixa de brinquedos, cujo manuseio provoca situações ambivalentes entre sua função lúdica e a provocação de estados de risco e violência. Os objetos em cena, o espaço e o corpo ganham a condição de brinquedo e são manipulados com cuidado e curiosidade como no início de um jogo que, progressivamente, pode se transformar em uma ação perigosa ou ser bruscamente interrompido. (NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS, 2007, p.116).

A seguir, descrevo a configuração cênica da última apresentação de *Bom de quebrar*, feita em maio de 2008, no Teatro do Movimento, assim como imagens fotográficas para esclarecer a síntese artística da pesquisa.

Uma TV de dez polegadas flutua no ar. Sua imagem é a de uma boca falante, em foco; a boca fala, mas o som da voz é omitido (o áudio do vídeo está desligado); ouve-se só um arrastar de pés; a cena é relativamente demorada, pois a TV atravessa de um extremo ao outro do espaço, “se dirige” à frente do palco e “desce até o chão”; na cena, somente sua luz está acesa. Outras imagens-temas sugeridas: tempo dilatado; suspensão do objeto-corpo, do tempo e do espaço; precariedade; questionamento do binarismo entre comunicação por meio da fala e do corpo — binarismo mente-corpo.

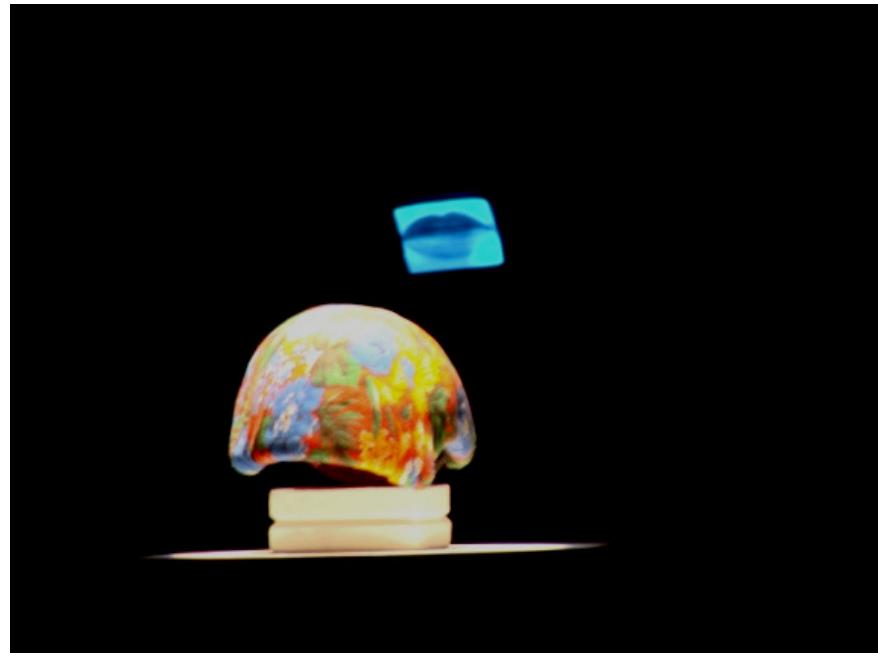


FIGURA 16 – Cena de *Bom de quebrar* apresentada na mostra Rumos Cultural Dança, na cidade de São Paulo, em 2007; em primeiro plano, o capacete sobre um suporte típico de museus, ao fundo a televisão com a imagem da boca “flutuando” no espaço; enquanto ando e atravesso o palco deslizando os pés pelo chão, o espaço é preenchido por esses dois objetos algo insólitos

Fonte: meu acervo. Foto: Gil Grossi.

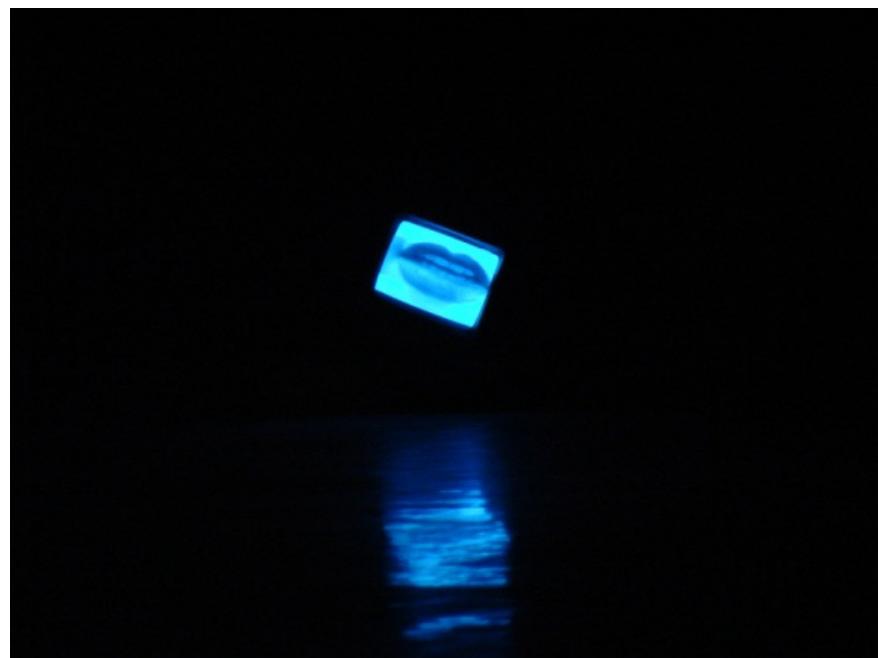


FIGURA 17 – Cena de *Bom de quebrar* apresentada na mostra Rumos Cultural Dança, na cidade de São Paulo, em 2007; após atravessar o palco, vou até a frente do espaço e coloco a televisão no chão por cima de um suporte, de modo que fique inclinada, reforçando o sentido de abandono, de “malfeito”, de precário e de objeto descartável.

Fonte: meu acervo Foto: Gil Grossi.

A luz é acesa abruptamente. A TV está aos meus pés. Fico ao lado do aparelho em pé, parada, fitando o público. Pausa por um instante. Direciono-me à mesa ao fundo do lado oposto e ando, decidida, em sua direção. Posiciono-me em pé atrás dela. Pausa por mais um instante. Dobro os joelhos, coloco os quadris em posição de acento, os cotovelos apoiados em cima da mesa e o queixo por cima de uma das mãos. Mais pausa. O silêncio é quebrado quando o corpo ameaça a cair por trás da mesa, para o chão; mas logo é sustentado pelo apoio dos braços. Fico meio que dependurada pelos meus próprios braços. Com o mínimo de tônus nas pernas, desarticulo verticalmente os braços sobre a mesa. Escuta-se o barulho do peso dos meus braços sobre a madeira. A dança é feita da repetição desta proposta. O que muda é a intensidade, o tempo entre uma desarticulação e outra, o modo como uma desencadeia a outra, o lugar das pausas, a velocidade como um todo, dentre outros aspectos menos descritíveis e mais complexos. Imagens principais dessa cena: pilão, suspensão, desequilíbrio, precariedade, estados de expectativa, violência e embriaguez.



FIGURA 18 – Cena de *Bom de quebrar* quando apresentado na mostra Rumos Cultural Dança, na cidade de São Paulo, em 2007
Fonte: meu acervo. Foto: Gil Grossi.



FIGURA 19 – Cena de *Bom de quebrar* quando apresentada na mostra Rumos Cultural Dança, na cidade de São Paulo, em 2007

Fonte: meu acervo. Foto: Gil Grossi.

Em algum momento da desarticulação, o corpo pausa dependurado e fica assim um instante. Desfaço a posição para ficar em pé parada, sento-me de costas sobre a mesa e logo me deito de lado de forma lânguida: uma mulher de biquíni com uma das mãos segurando a cabeça; uma “garota de Ipanema” deitada em sua canga. Inicia-se a música “A verdadeira dança do patinho”,³³ do rapper BNegão, que parodia o *funk carioca*, critica os rumos que tomou esse estilo de música no Brasil, dos anos 90 até os dias de hoje, e comportamentos e hábitos de consumo em geral. Utilizo a pantomima, e meu braço se destaca do corpo para “se transformar em braço-pato”; o corpo se fragmenta em braço-vivo — junto ao tônus alto faz

³³ Um trecho da música “A verdadeira dança do patinho”: “Você que assina contrato sem ler/ Acha que a O.N.U se importa com você/ Você que acredita no ouro nacional/ chegou a sua hora, isso é fenomenal/ Você que acredita no que falam na TV/ Dá seu dinheiro pro pastor para fazer sua fé valer (êh, êh...)/ E pra você que acredita no velho azul marinho, essa é sua dança/ Dança do Patinho (A verdadeira!)/ [...] Você que acredita na mega sena, no toto bola, raspadinha e na garota de Ipanema [...]” (BNegão e os Seletores de Frequência – CD *Enxugando o gelo* — produção independente com o cantor e compositor Lobão–2003).

referência à *break dance*. O refrão da música é propositalmente repetido pelo compositor e músico em alusão às músicas pré-fabricadas da cultura fonográfica de massa. O corpo acompanha essa lógica, executando uma coreografia, “uma dancinha” preestabelecida com o braço; depois a sincronia repetitiva entre refrão e corpo acontece com este se debatendo no chão. Imagens principais: humor, sarcasmo e violência, dancinha coreografada e ritmada, exotismo, precariedade e ambiguidade.



FIGURA 20 – Cenas de *Bom de quebrar* quando apresentada na mostra Rumos Cultural Dança, na cidade de São Paulo, em 2007; esses dois recortes fotográficos captam “o braço-pato” na sequência da dancinha do patinho, em seu início e desenvolvimento

Fotos: meu acervo. Foto: Gil Grossi.



FIGURA 21 – Cena de *Bom de quebrar* quando apresentada na mostra Rumos Cultural Dança, na capital paulista, em 2007; o recorte da fotografia capta o fim da cena em uma das versões apresentadas: a “morte do pato”, isto é, quando o braço “volta a ser braço” e minha cabeça se deita bruscamente sobre o outro braço

Fotos: meu acervo. Foto: Gil Grossi.

A imagem é de um corpo abatido no centro do espaço cênico, deitado de bruços com a cabeça encoberta nos braços. Mas me levanto de repente e ando para uma das laterais frontais. Pronuncio dois ditos populares³⁴ em tom didático e amador, revezando meu olhar entre a TV e o público. Antes de terminar o texto, deixo-me despencar verticalmente, “caindo” agachada com o peso dos braços soltos no chão; o barulho é alto. De novo me “dependuro”, dessa vez em apoios construídos e desencadeados no meu corpo (no jogo entre desarticulação e controle de tônus, os apoios das mãos e pés e a força na região abdominal); vou me erguendo e caindo, sucessivamente na configuração de mais uma proposta de repetição de elementos, até que fico em posição ereta. Pausa por um instante. Inicia-se uma música. As principais imagens são: suspensão, violência, desequilíbrio, embriaguez, ambiguidade, ambivalência, fragmentação, pilão, poder, falta de comunicação, abandono, precariedade, jogo.

A música é um *rap* italiano da mesma natureza que a música de BNegão, isto é, um estilo de música híbrido; uma musicalidade complexa, de conteúdo direto, político e crítico, porém em língua que mistura italiano e dialeto napolitano: des-contexto, falta de comunicação. A música é dançante e tem muito da musicalidade árabe, típica da mestiçagem da região de Nápoles (Itália): exotismo. A dança se conecta com a cena da “dança do patinho”. Inicio um rebolado que alude a uma dança muito popular na Bahia: o arocha. Exotismo; erotismo. A batida do *rap* com os instrumentos árabes da música criam a ilusão de estarmos ouvindo um tipo de música muito na moda hoje. Tocada nas discotecas, são bricolagens de ritmos de diversas partes do mundo; uma salada musical; um simulacro de estar conectado com todas as culturas do mundo em uma *rave*. A “dancinha” do arocha transforma-se em dancinha de danceteria; ergo os braços e mexo a cabeça freneticamente como se estivesse em uma boate ou festa *rave* – os mais conservadores podem aludir a um movimento de incorporação de espírito ou outras entidades espirituais, por exemplo.

Nesse momento, desloco-me de um lado para outro, lateralmente, por meio de açãoamentos da ginga da capoeira, porém — é claro — ela está transformada em novo contexto corporal e imagético. Pernas, quadris, braços e cabeça dançam ao ritmo da “discoteca”. Em dado instante, a cabeça se fragmenta do restante do corpo, que agora é passivo; move-se ao sabor dos movimentos daquela parte, cada vez mais velozes, frenéticos e supostamente sem controle. A cabeça, assim como o braço no “funk do patinho”, parece ter vida própria: tem autonomia em relação ao resto. Nessa cena há uma radicalização do risco,

³⁴ Os ditos populares são ligados numa frase meio sem nexo (aparentemente) da seguinte forma: “Na sombra da galinha, a lagartixa bebe água, mas em terra de cego quem tem olho é rei”.

que é real, pois qualquer interferência na harmonia das tensões tônicas entre corpo e cabeça pode causar uma lesão, como se esta parte quisesse sair pela tangente do pescoço. A força dos pés pressionados no chão é a principal para manter o corpo em maior relaxamento possível à mercê do descontrole da cabeça — o enraizamento. A cena é forte. O risco é visível. Violência. Ao final, não esconde a sensação de tontura e náusea. As imagens-tema aqui foram pontuadas durante a descrição, faltando uma: o questionamento do binarismo entre a supremacia da parte da cabeça-pensamento; razão; rosto-identidade, sobre o restante do corpo: o binarismo mente-corpo.

Ocorre um momento relativamente longo de “recomposição”. Ando pelo palco, pego uma garrafa d’água do chão, bebo e a deixo ao lado do suporte de museu. Apoio-me na mesa e descanso um pouco, olhando para o público. Tento virar a mesa com uma das mãos (a outra segura a garrafa d’água), mas ela acaba caindo; o barulho é alto. Não reajo. Agora o tampo da mesa está virado para o público. Arrasto o fio da TV do centro para a lateral do palco. Ando um pouco e vou brecando o andar; hesito em continuar o passo adiante. O tônus aumenta ao máximo: mobilidade estática. Uma música começa a tocar e a dança inicia como uma explosão abrupta do estado de muita tensão tônica. As imagens geradoras são acionadas com intensidade em alusão a alguns elementos das danças trabalhadas no Lab CBr, como o caboclo,³⁵ o samba de roda e a *break dance*, com o intuito de comunicar o estado de hesitação durante toda a música. Termino de dançar no silêncio, a respiração pode ser ouvida. Outra imagem: o desequilíbrio. Cabe ressaltar que esses elementos corporais, assim como o arrocha, a “dança de festa rave”, a musicalidade, a chita que cobre o capacete e outros aspectos de *Bom de quebrar*, foram trabalhados com a lógica da mestiçagem. No caso dessa obra artística, não podem ser necessariamente reconhecíveis pelo público ou tratados como elementos de bricolagens em torno de uma intenção criativa; nem podem ser tratados como apropriação aleatória indevida e/ou pragmática.

Termino a cena como de início: mobilidade estática – tônus máximo – tensão. Recomponho-me em estado relaxado e corpo ereto. Ando em direção ao suporte de museu que se encontra sob o capacete coberto por tecido de chita. Curvo-me de lado com cuidado, olho por baixo do objeto, depois olho para o público, representando um suspense. Um barulho estridente corta o silêncio. Levanto o capacete e revelo o despertador cor-de-rosa com a personagem Betty Boop desenhada: exotismo; erotismo; *made in China*; descartável. Bebo água, sento-me ao lado do suporte e coloco, com calma, o capacete. Enquanto isso, a TV fala

³⁵ O caboclo é uma entidade presente em diversas manifestações populares do Brasil — ver PRANDI, R. *Encantaria Brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

em silêncio no chão ao meu lado e o despertador grita no suporte de museu acima de mim. Des-contexto. Falta de comunicação. Lentamente curvo meu tronco para frente até a cabeça-capacete tocar o chão e começar a se arrastar pelo chão. Torço o tronco para o lado até minhas pernas saírem do chão. Arrasto a cabeça ainda mais até esticar ao máximo as pernas sem tocar o chão com as mãos. Pausa em três apoios: a cabeça e os dois pés. Os braços estão cruzados na altura do peito, de perfil para a plateia. A cabeça volta a se arrastar bem devagar, para frente, até o corpo solicitar o apoio das mãos; o barulho irritante do despertador é substituído por outro também estridente: uma sucessão de *scratches*. A dança acontece pelo desencadeamento de apoios impulsionados pelos braços, pernas e cabeça. O restante do corpo não toca o chão. Torções, espirais e posições em pausa aludem à capoeira. A música termina, ainda estou dançando a mesma proposta, mas com o barulho do despertador. Com esses apoios, desloco-me para trás da mesa, que está caída no canto ao fundo do espaço. “Esconde-me” lá. Outras imagens sugeridas: questionamento do binarismo mente–corpo — a cabeça tem o mesmo status dos braços e pernas, assim como tem a mesma função de apoio e deslocamento do corpo; desequilíbrio, suspensão, ambiguidade, ambivalência, corpo-animal.

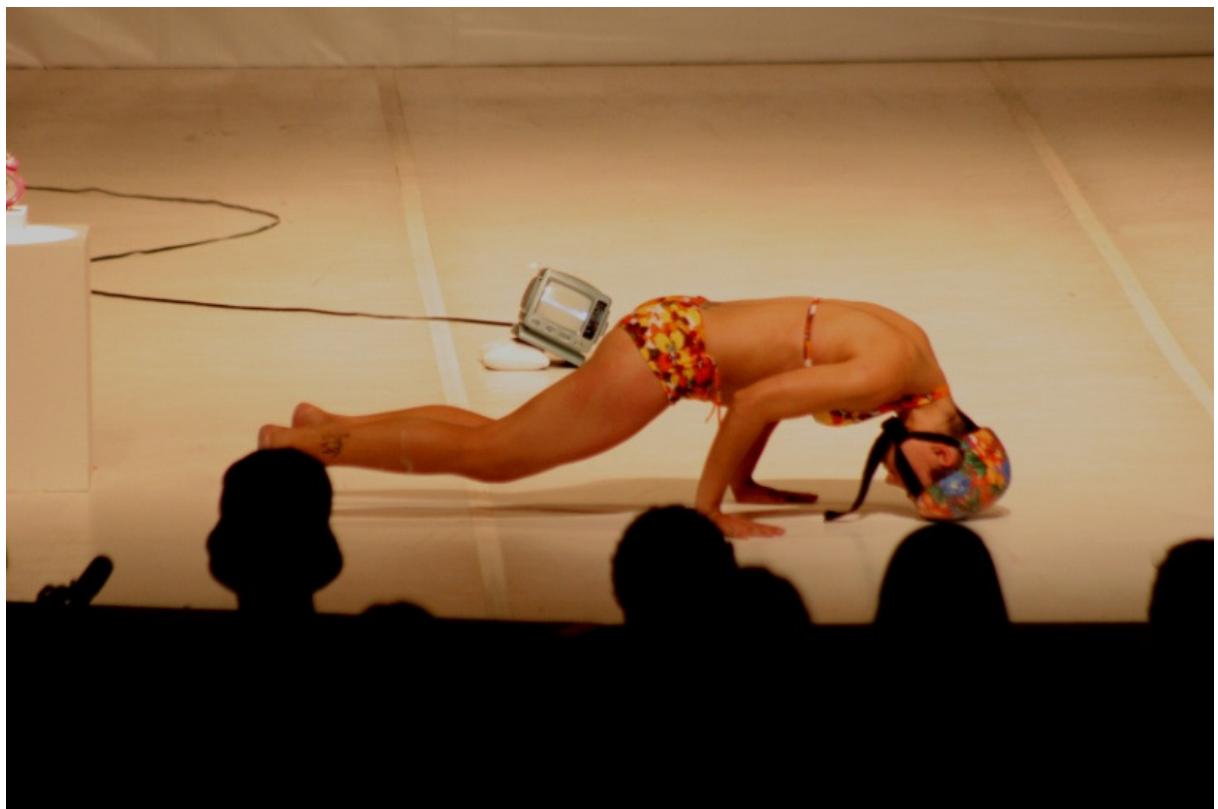


FIGURA 22 – Cena de Bom de quebrar quando apresentado na mostra Rumos Cultural Dança, na capital paulista, em 2007; o recorte fotográfico capta o início, quando arrasto a cabeça no chão; ouve-se só o barulho do despertador

Fonte: meu acervo. Foto: Gil Grossi.



FIGURA 23 – Cena de *Bom de quebrar* quando apresentado na mostra Rumos Cultural Dança, na capital paulista, em 2007; a cabeça transforma-se em apoio no deslocamento do corpo junto com braços e pernas, ao som de *scratches*; a movimentação alude à capoeira em torções, espirais e nos próprios deslocamentos

Fonte: meu acervo. Foto: Gil Grossi.

Seguro os dois pés superiores da mesa virada. Arrasto-a para frente e para trás, deslocando-a para trás em uma diagonal. Faço isso com base no *pulso do boi*. O pulso é intensificado. Eu e a mesa somos um só corpo, uma só criatura cuja sombra projetada é amplificada pelo efeito da luz, à medida que intensifico o pulso e, em dado momento, arrasto com força a mesa para frente rumo ao holofote único que nos ilumina, tapando-o. A sombra aumenta até se apagar totalmente. Blecaute. O público vê ainda a boca falante e ouve o despertador. Este cessa. A luz do palco é acesa. Estou ao lado da coluna-museu, parada. Há um pouco de suspense e a certeza de que a obra chegou ao fim.

4.2 *iN_VERTIDO*

A obra *iN_vertido* tem lógica processual e significados metafóricos muito próximos de *Bom de quebrar*, sobretudo porque se trata da continuidade da pesquisa artístico-acadêmica.

A ideia foi criar um formato híbrido entre espetáculo de dança, performance e instalação. O processo foi rico do ponto de vista da participação direta do DJ Som do Roque e da videoartista Drica Rocha. A linguagem do vídeo, mais presente nessa obra, veio da necessidade de aumentar as possibilidades de representação dos sentidos e das imagens-temas que propomos. Por meio do vídeo, foi possível descontar o processo criativo em cena e reafirmar uma temporalidade processual com que, acreditamos, a obra artística deve ser construída sempre.

O trabalho foi apresentado no foyer do Teatro Castro Alves; na entrada, no banheiro e no teatro da Escola de Dança da UFBA e no Teatro de Bolso Gamboa Nova, fugindo das configurações em casas de espetáculos e palcos de formato italiano. Explorar a arquitetura e as possibilidades de cada espaço em que apresentamos foi um dos nossos objetivos. A obra foi exposta em quatro formatos: os três primeiros tiveram caráter mais enfático de trabalho em processo (*work in progress*) e o título de *iN_vertido*, somente. Além desse título, a última versão teve o subtítulo “pontos de vista, tensões e contrapontos” para enfatizar o tipo de inversão de que estávamos tratando: provocar a percepção de diferentes pontos de vista, por meio do diálogo entre câmera, corpo e música; além disso, o público recebia um programa com release e descrição da obra como um todo (ver anexos).

É importante, de certo modo, pontuar a observação de que, mesmo sem haver outras apresentações após os registros aqui impressos, com o título *iN_vertido* a pesquisa seguiu seu andamento, houve discussões nas disciplinas da pós-graduação e *feedback* sobre as apresentações. Tudo me levou a pensar em um nome mais pertinente para a obra: *Looping*. Esse título justifica-se pelo ritmo das cenas, nas quais fica mais clara a transição de uma movimentação pela repetição de uma precedente. A música sublinha a constância do ritmo, que se modifica com o passar do tempo, assim como as imagens nos aparelhos de televisão instalados, que estão em *looping*, ou seja, permanecem indefinidamente nos aparelhos.

Em *iN_vertido*, a *inversão do corpo* pode ser pensada quando dispomos como “antirreferência” a postura ereta — com a base de sustentação nos pés e pernas —, enquanto tronco, membros superiores e cabeça são as partes sustentadas; o corpo em movimento nas posições deitada, sentada e de cócoras foi explorado para esse sentido também. A inversão, por outro lado, é a metáfora usada para explorar a musculatura posterior do corpo, comumente designada como responsável pelo equilíbrio em relação à musculatura anterior, que orienta o corpo no espaço. Estabeleci as seguintes regras da posição do corpo em cena: se eu estivesse dançando em pé, meu rosto não poderia aparecer, somente quando eu estivesse no nível baixo, no chão: deitada, de cócoras, agachada, sentada ou com o tronco muito rebaixado.

Os movimentos feitos de costas para o público foram pesquisados por meio de *alavancas* e deslocamentos iniciados pela parte “traseira” do corpo em que *vetores* — contrações musculares — direcionados para trás e para os lados conduzem os movimentos. Assim, as articulações e a musculatura de cada parte posterior — panturrilha, escápulas e trapézio, cervical, lombar, quadril etc. — são acionadas em variados tipos de desencadeamentos para criar, digamos, uma espécie de dramaturgia de um corpo de costas. A seguir, descrevo a configuração da última apresentação da obra, resumidamente.

No foyer do Teatro de Bolso Gamboa Nova, o público entra e encontra quatro televisores de tamanhos diversos. As quatro imagens em DVD se repetem constantemente, ou seja, estão em *looping*; são elas: 1) ensaio e apresentações anteriores de uma proposta corporal que faz parte da obra; 2) edição de uma cena de *Bom de quebrar*, em que minha cabeça está em foco em movimento descontrolado com velocidade alternada entre câmera rápida e câmera lenta (*slow motion*); 3) minhas costas nuas em um banheiro executando movimentos ondulatórios com as escápulas; 4) cena curta do filme *Eraserhead*, de David Lynch, em uma TV de 5,5 polegadas. Imagens possíveis sugeridas neste espaço cênico inicial: aprisionamento; conflito entre público e privado; estado de violência; suspensão do tempo, espaço e corpo; ambiguidade; ambivalência; inversão e o questionamento mente—corpo. Este último aparece através de meu rosto, quase escondido no primeiro vídeo citado, na deformação dele no segundo vídeo, no corpo de costas no terceiro e na deformação do rosto da personagem de David Lynch. Esse “desaparecimento” do rosto mantém-se durante toda a obra, e com ele sugerimos uma anulação da identidade por meio da “anulação” do rosto.

O público desce uma escada rumo ao palco. No meio do trajeto há mais três televisores instalados, com as imagens: outra proposta corporal específica em momentos variados de ensaios e apresentações anteriores; a mesma imagem do espaço anterior — minhas costas em um banheiro de azulejos brancos; a mesma imagem da cabeça frenética alternada em câmera lenta e câmera rápida.

O público se acomoda nas poltronas após o “terceiro sinal”, o DJ-intérprete Som do Roque aparece em cena vindo do alçapão que liga o camarim ao palco e começa a tocar. No ciclorama branco, aparece a imagem de mim, de cima para baixo, subindo uma escada em espiral; as costas estão em foco. A imagem é em tempo real, mas confunde o público: é em tempo real ou se trata de imagem pré-gravada? Chego ao topo da escada, e a câmera percorre meu corpo até os meus pés, que caminham e vão para outra escada. A câmera desvia para outros pés. O público vê estes pés e eu chegando ao palco pelo alçapão.

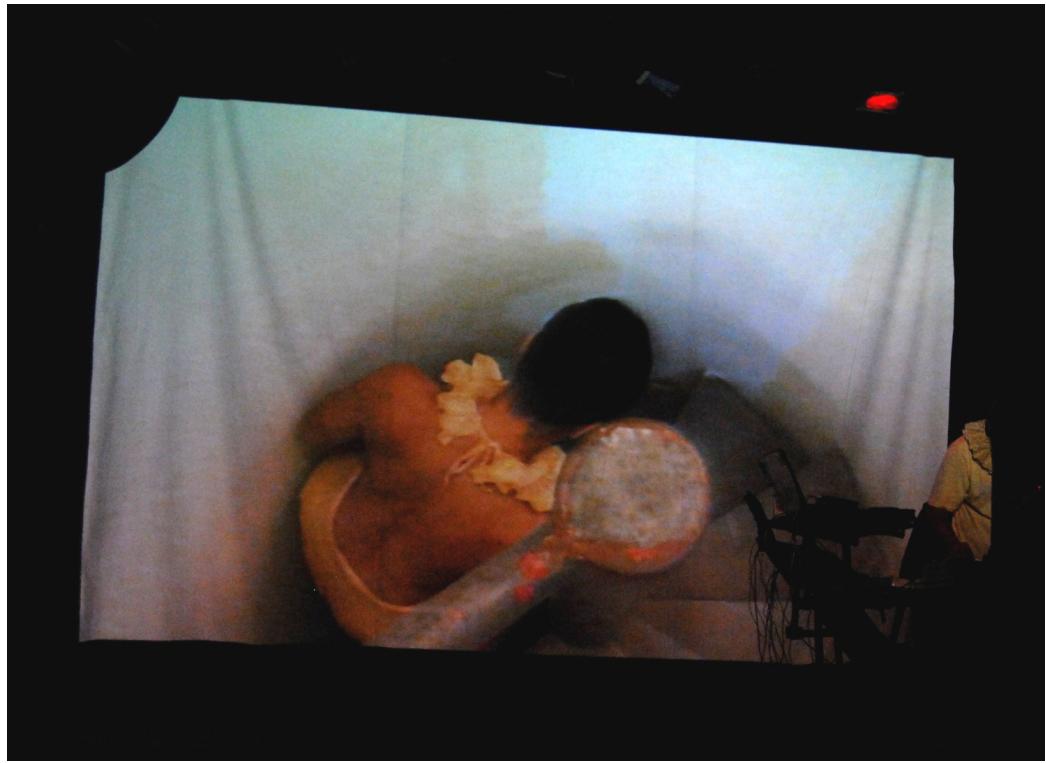


FIGURA 24 – Início de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; a fotografia mostra a filmagem de Drica Rocha no momento em que subo a escada em caracol do subsolo do teatro rumo ao camarim; a imagem está sendo projetada no ciclorama do palco, onde Som do Roque, o DJ, toca a trilha

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.



FIGURA 25 – Início de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; o pé na tela é da intérprete-videoartista Drica Rocha, enquanto subo as escadas olhando para meus pés e arregacando as calças para cima com as mãos para enfatizar essa parte do corpo (pés); também o DJ Som do Roque está no palco

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.

Subo ao palco, fico de costas na beirada do alçapão olhando pra baixo em estado muito util de desequilíbrio. Logo Drica se revela com sua câmera apontada para seus pés, o público descobre que as imagens todas estavam sendo filmadas no teatro naquele instante. Fecho a porta do cômodo. Estou de costas, e Drica está à minha frente, com a câmera em foco nos meus olhos. Deslocamo-nos juntas de um extremo ao outro do palco. O público vê as imagens que Drica faz da frente do meu corpo no ciclorama e a dança das minhas costas e das minhas pernas no palco. Os movimentos são de tensão e hesitação; remetem aos movimentos das minhas costas em foco vistos no vídeo da entrada do teatro e ao deslocamento que a personagem do filme *Eraserhead* faz na edição vista, também, no foyer. Há uma desconexão entre a velocidade e humor das pernas e pés, que deslizam com certa “calma” e constância pelo chão, e as outras partes do corpo, que são tensas e parecem querer comunicar algo que não conseguem. As imagens principais do ciclorama são dos olhos em foco, depois das mãos e braços muito frenéticos, como se articulassem um discurso ou uma introdução de uma fala que nunca começa e, por último, dos pés.



FIGURA 26 – Início de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; o corpo está presente no espaço cênico e de costas, virtualmente está de frente e fragmentado pela câmera da videoartista; dois corpos estão em cena e se mostram por inteiro junto com suas ferramentas artísticas: o DJ e a videoartista

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.

Dríca volta a filmar os próprios pés que começam a dançar. Danço em sintonia com o ritmo dos pés dela; ao mesmo tempo, afastamo-nos. A ideia de priorizar a imagem dos pés como protagonista das primeiras cenas, como personagens que dialogam e dançam juntos, surgiu por meio de diversas dinâmicas feitas no Lab CBr, no qual em exercícios individuais e coletivos os pés eram enfatizados tanto nos estudos do corpo quanto no aprendizado de elementos das danças populares e nos estudos criativos de improvisação.

Estou em um dos lados ao fundo do espaço cênico. Em um jogo de intensidades tônicas e tensões, a música e a dança vão se transformando noutra proposta cênica. Sempre de costas para o público, executo um deslocamento pelas extremidades do palco. A dança come o palco pelas bordas. Os pés quase não se desgrudam do chão ou saem abruptamente, numa relação direta de empurrar o chão e fazer as pernas ou o corpo inteiro subir/saltar. Alguns elementos de danças trabalhadas nos Lab CBr são executados com base nas imagens geradoras acionadas em sua totalidade. O pilão, o enraizamento e o pulso se transformam em dança. O trajeto é feito pelo avanço à frente, porém com um estado que hesita, brinca e ameaça a voltar sempre para trás; avanço à frente e volto sempre um pouco para trás, além de o corpo estar com o tônus muscular muito alto quase sempre, o que dá a ilusão/sensação de que o deslocamento não esteja sendo realizado. Essa intenção teve efeito numa espectadora, que fez o seguinte comentário sobre cena: “Eu vi você começar a dançar no fundo do palco, mas não percebi você chegando bem à frente do palco! Foi estranho!”.

O ciclorama mostra imagem da silhueta de minha cabeça dizendo um poema de Fernando Pessoa (“Análise”); a voz é distorcida — não tem como entender o poema como um todo, somente palavras soltas. Enquanto isso, em pé, faço posições com o corpo de costas e perfil. A movimentação é ondulatória e fragmentada; mudo de posição com um impulso do quadril e desencadeio as outras partes do corpo a partir dele na posição desejada. A iluminação é de penumbra. Imagens propostas: falta de comunicação: o corpo virtual fala, distorcidamente; o corpo real, quase do mesmo tamanho, lembra uma boneca desarticulada: marionete indecisa. O corpo virtual é familiar: silhueta e voz remetem a testemunhas de crimes dos telejornais diários: exotismo; cultura de massa.



FIGURA 27 – O corpo em pé e erguido sempre está de costas ou esquivado; imagens geradoras e princípios de movimentos estão sempre em ação; ‘saltando’ ou me deslocando de diversas formas os pés sempre estão enraizados, assim como as escápulas; o pilão mantém o equilíbrio e o alinhamento do corpo, junto às forças opositoras entre as partes do corpo e o jogo entre as quantidades de tônus muscular. O pulso brinca com a música: hora pede para seguir o corpo, hora segue a música, mas ele sempre é um elemento íntimo, de “escuta do corpo”.

Fonte: meu acervo. Fotos: Claudia Buonavita.

Desço ao chão verticalmente, agachando-me, em movimento ondulatório acionado pela coluna e pelos quadris. Aciono apoios da capoeira e fico prestes a executá-los, mas não o faço, daí o desequilíbrio, que logo se volta ao equilíbrio por conta do alinhamento corporal. Quando agacho, faço deslocamentos da capoeira e das danças de rua, intercalados com relaxamento total do corpo, que se deita no chão: faço um movimento e, logo depois, deito-me relaxada, então me levanto abruptamente em cócoras e me desloco rápido e “miúdo” como se procurasse algo ou escondesse-me de alguém (em cócoras), repito essa dinâmica algumas vezes. Enquanto isso, o ciclorama exibe flashes de imagens pré-gravadas em *looping*, como um tipo de *feedback*: minha cabeça movendo-se rápida e distorcidamente (cena editada de *Bom de quebrar*); uma bexiga que estoura e volta ao estado normal; moedas de R\$ 0,10 e imagem de mim quando bebê segurando uma bexiga vermelha. Alguns assuntos-tema propostos: ambivalência; ambiguidade; violência; exotismo; erotismo; abandono.



FIGURA 28 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; apoios no chão, intercalados com o corpo que se deita relaxado; a imagem de fundo resulta de projeção de fotografias e vídeo de cena editada da *Bom de quebrar*
Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.

Volto aonde iniciei a cena e fico novamente ali de pé e de costas: levanto-me do chão através de impulso alavancado por um dos quadris. Realizo outra dinâmica em que há repetição de uma proposta corporal. O deslocamento é do fundo para frente do espaço. Viro-me de frente para o público, por meio de um dos quadris, com o corpo curvado, e volto pelo mesmo meio; faço isso algumas vezes “dançando as imagens geradoras” e o que passei a chamar de balanços: um deles estudado segundo a ginga da capoeira, outro conforme elementos do bumba-boi. Até que fico de frente, com o tronco curvado; começo a andar em direção ao público brincando com as possibilidades desses balanços; me deito no proscênio com a cabeça em direção à plateia. Imagens-temas: libertação; hesitação; ambiguidade; ambivalência.

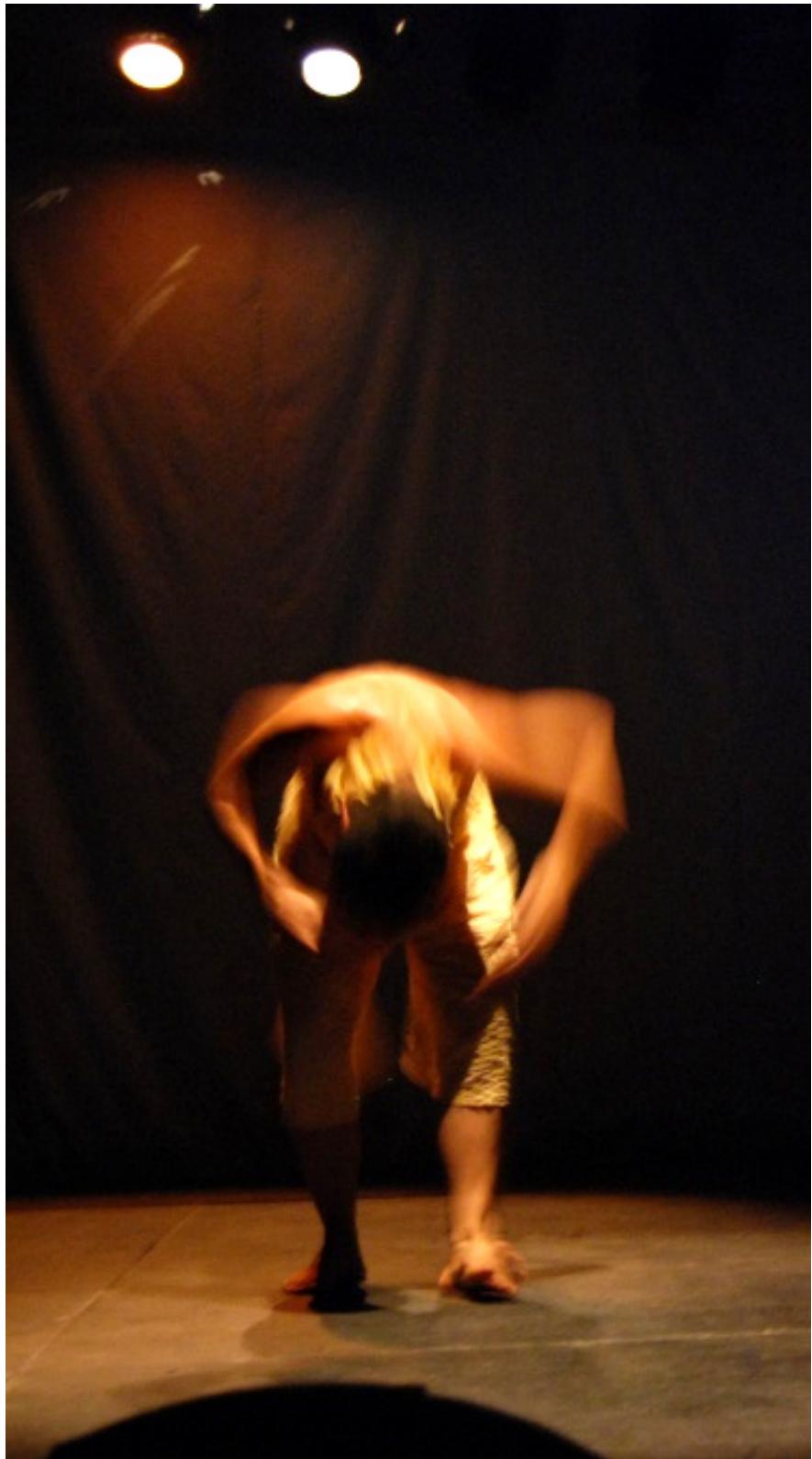


FIGURA 29 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; o corpo em posição frontal e em pé se curva para não mostrar o rosto. As mudanças de estados corporais, a duração da cena, as pausas e a velocidade das movimentações são determinados pela repetição dos movimentos

Fonte: meu acervo. Foto: Cláudia Buonavita.

Manipulo minha cabeça. O resto do corpo fica relaxado completamente no chão, mas reverbera-se com os movimentos que se intensificam. A cabeça vira objeto manipulado. Pode ser um brinquedo também. Drica joga um saco de tecido no fundo do palco. Levanto-me abruptamente e “caço” o saco. De cócoras e de costas para o público, abro o saco eufórica. O barulho do plástico que manipulo é amplificado pelos dois intérpretes, que também o manejam: são doces de banana muito comuns na cidade de Salvador, popularmente chamado de “negobom”, embalados em papel-plástico. Esparramo no chão vários doces que estavam dentro do saco e pego um deles. Vou abrindo a embalagem, enquanto diminuo a tensão do corpo. Vou comendo o doce, deitando-me de perfil para a plateia, olhando o que se passa no telão: a imagem do mar e do céu que, aos poucos, mudam de lugar, isto é, o mar aparece no topo da tela e o céu, embaixo. Imagens temas: diluição do dualismo mente-corpo; violência; ambiguidade.



FIGURA 30 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; após a cena anterior, fico brincando com os “balancinhos” e curvando meu corpo até me deitar; pausa; descanso; suspense... o corpo está suado, a respiração está ofegante; arregaço as calças do figurino e começo a manipular minha cabeça como se estivesse massageando-a

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.

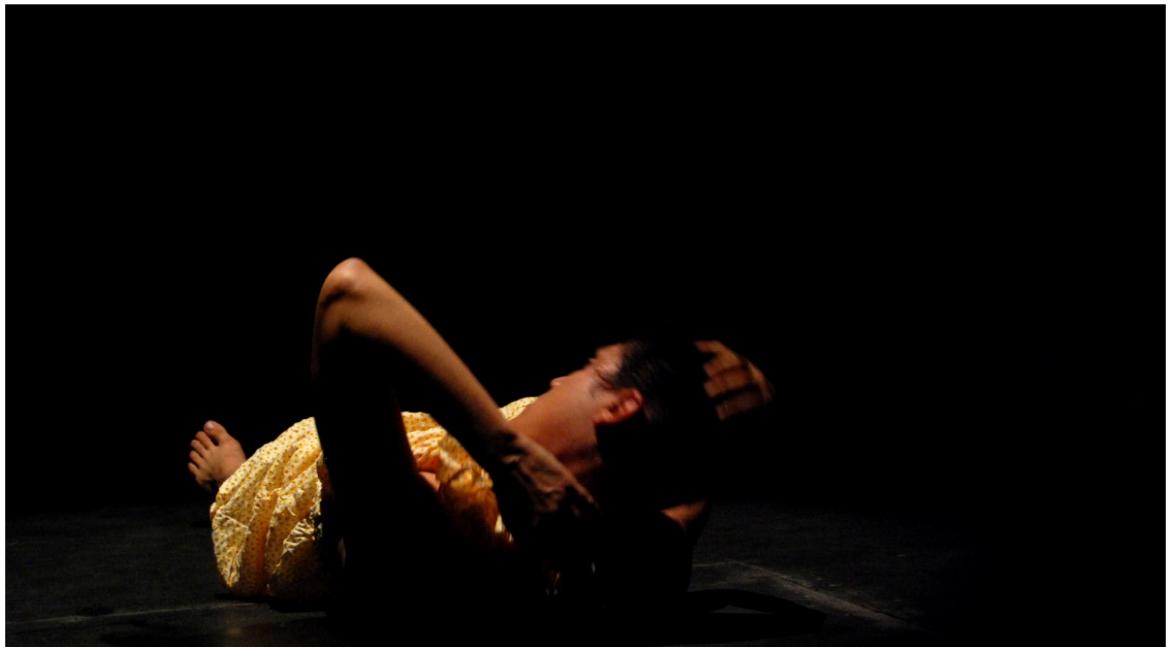


FIGURA 31 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; logo minha cabeça se pronuncia mais como objeto, quando minhas pernas se abaixam e todo o resto do corpo fica com o peso “abandonado” no chão; manipulo minha cabeça em muitas direções, mas tenho ainda a referência do balanço da ginga da capoeira, que me dá o ritmo, as pausas, os limites e as noções de velocidade para essa movimentação no chão

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.

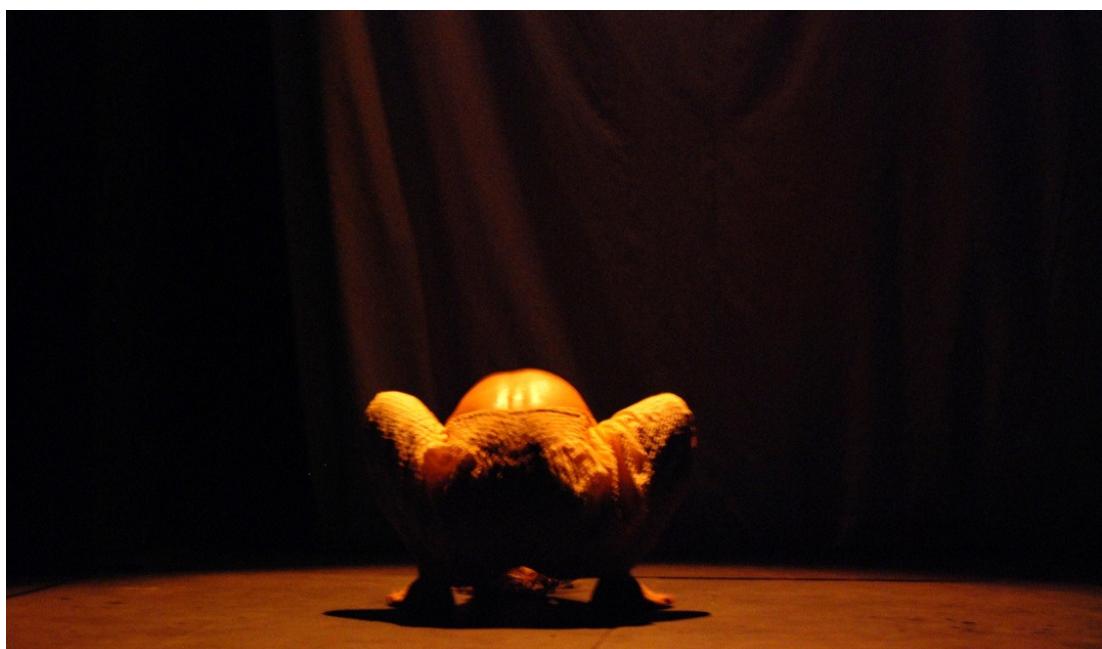


FIGURA 32 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; o público vê esta imagem meio ambígua de uma pessoa abrindo embalagens plásticas vorazmente; uma ação meio fora de contexto; em cócoras o corpo fica e só ouve-se embalagens sendo abertas

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.



FIGURA 33 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; após a cena anterior, vou relaxando meus ombros e sentando devagar; o público passa a ver que mastigo algo; na imagem projetada no ciclorama, o mar está na parte superior e o céu na parte inferior; vou me deitando e olhando para a tela — continuo a saborear o doce que tenho na boca —, enquanto o céu e o mar trocam de lugar

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.).

Faço movimentos com base no jogo de apoiar partes variadas do corpo no chão e na alternância entre contenção e soltura do tônus muscular, sempre mantendo tensões/oposições no desencadear do diálogo entre duas partes do corpo, depois entre três partes; até que esse jogo vai ficando mais “miúdo”, mais imperceptível para quem pode observá-lo; fico na posição deitada de costas com braços e pernas erguidos; os apoios continuam como microapoios, o que deixa as tensões entre as partes mais visíveis, e o que toca o chão ou não (apoios) menos visível. O que parece acontecer aqui é a forma do movimento desaparecer para dar visibilidade muito maior ao procedimento (tensões/oposições entre as partes do corpo) usado no cumprimento de uma proposta corporal. Agora se vê um corpo que se reforça. A repetição da proposta aumenta sua intensidade, e meu rosto se distorce às vezes; minha respiração também entra nesse jogo e faço sons com a voz. No ciclorama há imagens em tempo real desses apoios captadas por outros pontos de vista da videoartista Drica, que improvisa em cena (ela está no espaço cênico o tempo todo). Pela repetição das tensões, as imagens visíveis remetem ao nascimento, à morte, ao renascimento, à liberação, à procura de si, à descoberta. O tônus se abaixa; as tensões diminuem, e o corpo continua na mesma posição. Meus movimentos são mais leves e sutis agora.



FIGURA 34 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; empurro o chão com as mãos e aproximo o tronco das pernas — um tipo de levantar e ir para o chão muito comum nas danças de rua e na capoeira angola; daí por diante me levanto em espiral e desço; nesse jogo, escolho o chão e fico nele

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.



FIGURA 35 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; apoios no chão, imagens geradoras e oposições entre partes do corpo — torções e tensões; microapoios se juntam ao tônus alto: uma escapula é um apoio, uma parte do sacro é um apoio, assim como uma parte da cabeça ou outra parte das costas e do quadril

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.



FIGURA 36 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009; a câmera de Drica Rocha amplifica parte do meu corpo, enquanto brinco de mudá-los de lugar olhando a imagem do ciclorama

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.



FIGURA 37 – Cena de *iN_vertido* apresentado no Teatro Gamboa Nova, Salvador, em 2009. Os intérpretes-criadores de *iNvertido* no fim da sua última síntese artística.

Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.

O palco está escuro. Uma bexiga grande é iluminada em foco por luz no proscênio, bem perto da plateia. Suspensão. Estou em um canto, agachada; aproximo-me sorrateira da bexiga com o corpo sempre rebaixado; de repente salto e estouro a bexiga com um objeto perfurante preso em um cabo de vassoura. Muitos negobons caem no palco, alguns caem por cima dos espectadores da primeira fila da plateia. Drica posiciona a câmera no chão em frente ao foco onde caíram os doces. Estou sentada me olhando no ciclorama, onde há a imagem em tempo real de parte do meu corpo e os negobons. Mexo com os doces, mudando-os de lugar aleatoriamente dentro do foco de luz.

Os créditos da obra vão aparecendo no telão enquanto a luz vai sendo diminuída até o blecaute. Eu, Som do Roque e Drica Rocha vamos para o centro do palco: a luz acende. Aplausos. Nós três catamos os doces do chão nas mãos e em sacos; distribuímos para o público enquanto cumprimentamos todos. Fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A utilização das dinâmicas corporais da capoeira e de elementos das danças locais nos estudos do corpo e nos processos criativos proporcionou mudanças e descobertas significativas. A mais importante delas foi a criação de procedimentos em dança contemporânea tendo por base mudanças de estados corporais.

A relação entrecruzada dos estudos teóricos, técnicos e compositivos no Laboratório do Corpo Brincante possibilitou, no âmbito dos processos criativos, que essas descobertas fossem feitas com referência à organização corporal dos elementos das danças enfocadas, nas minhas experiências em campo com a capoeira, nas metáforas que emergiram das relações dessas danças com minha história corporal pessoal e em aspectos da realidade contemporânea e local em que essas corporalidades se situam.

Ao longo desta dissertação, procurei discorrer sobre os principais procedimentos compositivos trabalhados no âmbito dos estudos teórico-práticos do Lab CBr e como foram reelaborados para a criação de *Bom de quebrar* e *iN_vertido* na busca por criar dança segundo mudanças de estados corporais. O pensamento da mestiçagem, o estudo do tônus pautado na Reorganização Postural Dinâmica de Lima (2010), as dinâmicas corporais e suas correspondentes imagens geradoras — *pilão*, *enraizamento* e *pulso* —, o chão como orientação metafórica primordial, a metalinguagem e a linguagem da performance como diálogos contemporâneos próximos das corporalidades brasileiras enfocadas: tudo subsidiou o levantamento de questões, das quais a proposta de diluir algumas fronteiras em discurso-corpo, sobretudo a fronteira dos estereótipos, permeou as metáforas comunicadas nas obras artísticas.

Durante os exercícios do Lab CBr, Eloisa Domenici nos orientava a selecionar as dinâmicas corporais de nosso interesse tendo em vista o processo criativo de cada aluno. Nos “diários de bordo”, criamos protocolos de criação cujas escolhas e conexões entre assuntos mais significativos sobre a mestiçagem, estudos do corpo e processo criativo puderam ser registradas e organizadas, o que tornou um dos principais procedimentos metodológicos dos laboratórios e ferramenta fundamental à continuidade da investigação artística e manutenção das obras.

Minhas escolhas para a criação de *Bom de quebrar* e *iN_vertido* seguiram a lógica dos princípios metodológicos do Lab CBr. Em minha busca por outros caminhos de aprendizado e composição em dança, encontrei nesse ambiente formas efetivas de aprender e criar dança conforme parâmetros diferenciados em relação aos modos mais comuns que priorizam a

memorização de passos de dança dispostos em sequências lineares no tempo e no espaço, também tratados linearmente. Ao contrário, no Lab CBr, concentramo-nos na organização do corpo que dança em suas diversificadas instâncias, tanto no que diz respeito à anatomia do movimento quanto à qualidade do movimento e às questões afetivas e políticas emergentes nos estudos em sala de aula.

Nos laboratórios, a repetição de uma pequena proposta corporal foi uma constante na investigação de elementos de danças populares brasileiras. Os objetivos principais deste procedimento foram: entender a organização do corpo conforme a própria lógica dessas dinâmicas e apreender o movimento pelo acionamento de princípios corporais elaborados com base nessas danças, no ritmo da música, na descoberta e no esforço de cada um no aprendizado de certo elemento; por exemplo: o *pulso do boi*, a ginga da capoeira ou o arrastapé do samba de roda, em seu corpo e dentro do grupo como um todo.

No percurso investigativo, uma *nova anatomia* foi construída, a seleção e repetição de uma proposta corporal se tornaram procedimento compositivo central de minhas descobertas criativas e do desenvolvimento das obras artísticas.

De acordo com nossas discussões e leituras sobre a modificação de estados corporais na dança, aspecto observado em muitas manifestações populares brasileiras (DOMENICI, 2008), pude reelaborar a relação entre repetição de movimentos, mudanças de estados e propostas de movimento com base na repetição; os elementos corporais estudados nos laboratórios e os princípios que organizam estes movimentos no corpo, em especial as imagens geradoras — pilão, enraizamento e pulso.

A tensão lenta, conceito-chave da Reorganização Postural Dinâmica, importante procedimento nos estudos do corpo e nas dinâmicas de improvisação no Lab CBr, modificou sensivelmente meu corpo, ao mesmo tempo em que promoveu outro tipo de consciência corporal. A apreensão da tensão lenta nas dinâmicas corporais das danças populares brasileiras e nas imagens geradoras tornou possível encarar esse e outros procedimentos como subsídios centrais na elaboração das duas obras artísticas. No estudo do tônus pautado na *tensão lenta*, o desencadeamento de oposições entre musculaturas diversas das partes do corpo multiplicavam possibilidades de experimentações na descoberta dos níveis, ou quantidades, de tônus muscular. No jogo dessas possibilidades, o corpo podia fragmentar-se e criar suas próprias regras; corpo, espaço e tempo emergiam em uma estrutura mais dilatada, mais densa; a gravidade nesse tempo-espacô parecia aumentar; o peso do corpo tornou-se princípio, pois senti-lo era regra, por isso a dança muitas vezes surgia dele.

Do quadril, parte mais pesada do corpo, o *pilão* mobiliza, fragmenta e liberta as ancas nas ondulações do samba de roda, na ginga da capoeira, no pulso do boi e em todos os deslocamentos e todas reelaborações criativas de *iN_vertido* e *Bom de quebrar*. O vetor maior é vertical, para o chão; em todo os movimentos há oposição/tensão entre *pilão* e outras partes em movimento. Mais denso o espaço fica com os pés e as escápulas enraizados; e mais possibilidades e maneiras o corpo tem para ficar próximo ao chão: de libertar-se *com* ele. Com o aprendizado das imagens geradoras *pilão*, *enraizamento* e *pulso* como princípios organizacionais de elementos das danças enfocadas no Lab CBr, pude ter total liberdade criativa e construir o universo de sentidos, imagens e corporalidade próprios das obras artísticas desenvolvidas na pesquisa.

Essa experiência me permitiu constatar que é possível encarar a dança em seus aspectos diversos — político, pedagógico, artístico, técnico, acadêmico — conforme parâmetros diferenciados e eficazes. Todavia, isso se dá em constantes processo e esforço de reconhecer(-se) corpo, em lugares muitas vezes invisíveis em nossos salões, festivais e fóruns de dança, como as chamadas danças populares brasileiras. Ao vivenciar a capoeira angola e o samba de roda em Salvador, observar as rodas de capoeira, samba, danças de rua e outras manifestações, assistir aos vídeos nas aulas e participar intensamente do Lab CBr, pude concluir que as corporalidades ditas populares têm sua complexidade: são prenhes de conhecimento, virtuose e organização corporal próprios; nem menos nem mais que outras modalidades mais legitimadas social, conceitual, política e mercadologicamente no Brasil.

Por que essa diferença acontece? Embora a resposta não caiba aqui, cabe dizer que a pesquisa aqui relatada objetivou refletir, também, sobre aspectos dessa ausência. As obras criadas na investigação visaram contribuir para essa reflexão ao abordarem questões emergentes que envolvem estados corporais *desestabilizantes*: metáforas como o exotismo, a androginia, o abandono, a suspensão e a violência, dentre outras; maneiras de apresentar essas imagens por meio da ambiguidade e da ambivalência, por vezes de uma ou de outra, em sintonia com o pensamento da mestiçagem.

Outras *ignições* modelam a dança. O corpo parece ter multiplicado suas partes; microarticulações puderam ser acordadas de um longo sonho: raízes brotam de pequenos ossos e fibras. Rosto já não é sinônimo de nome; nuca e escápulas roubaram o reinado da *rostidate*, do olho, da tagarellice. Imagens geradoras acionadas desencadeiam estados do corpo em devir. Cotidiano e criação, técnica e procedimentos compositivos, vida e arte, definitivamente, já não podem mais se separar.

REFERÊNCIAS

- ABIB, Pedro. *Capoeira angola: cultura popular e o jogo dos saberes da roda*. Salvador: ed. UFBA, 2004.
- ALVES, Flávio Soares. Uma conquista poética na dança contemporânea através da capoeira. *Motriz*, Rio Claro, v. 9, n. 3, p. 175–80, set./dez, 2003.
- ARANTES, Antônio A. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BNEGÃO e os Seletores de Frequência. *Enxugando gelo*. Rio de Janeiro: Estúdio Magic Master, 2003. 1 CD.
- BOIS, Danis. *O eu renovado — introdução à somatopsicopedagogia*. Aparecida: Ideias e Letras, 2008.
- BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- BURKE, Peter. Fronteiras culturais: barreiras e contatos. *Cult*, n. 112, 2007, p. 36–7.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas — estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: ed. USP, 1997, p. 283–350.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. Criação de um tempo-espacô de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CONCEIÇÃO, Jorge. *Capoeira angola — educação pluriétnica corporal e ambiental*. Salvador: Vento Leste, 2009.
- CONEXÃO Hip Hop. Produção de Líder Indústria Fonográfica. Osasco: 2007. 1 disco digital (60 min.), DVD, son., color, 35 mm.
- DAMÁSIO, Antônio R. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.
- DAMÁSIO, Antônio R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- DANZA en paisajes urbanos. Associació NU'2s, 2005.
- DOMENICI, Eloisa L. *A experiência corpórea como fundamento da comunicação*. São Paulo: ed. USP, 2004.
- DOMENICI, Eloisa L. *Por uma epistemologia do corpo nas danças populares*. S.l., 2005
- DOMENICI, Eloisa L. Estados corporais como parâmetro de investigação do corpo que dança. *Portal Abrace*, Belo Horizonte, out. 2008. Disponível em: <<http://www.portalbrace.org/vcongresso/progpesquisadanca.html>>. Acesso em: 2 out. 2009.
- DOMENICI, Eloisa L. A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 23, p. 7–17, 2009.

- FAURE, Sylvia. Les modalités d'incorporation et d'appropriation des techniques de danse chorégraphiée: Une approche sociologique. In: FAURE, Sylvia et al. *Un état des lieux de la recherche sur les apprentissages et les motricités de la danse chorégraphiée*. Rapport de recherche pour la synthèse “Développement et apprentissage des activités et perceptions artistiques”. Paris: Ministère de la Recherche, 2001, p. 166–81. Disponível em: <http://www.cognitique.org/gabarit.php?action=affiche_element&id_element=134&origine=publication_tematica>. Acesso em: 22 jun. 2011
- FRÉTARD, Domique. *La danse contemporaine*: danse et non danse. Paris, Cercle d'art, 2004
- GIL, José. *Movimento total*. O corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. *Lições de dança 3*, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003.
- GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.
- GREINER, Christine. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO, Armindo (Org.). *Temas em contemporaneidade*. Imaginário e teatralidade. São Paulo: Annablume, 2000.
- GREINER, Christine. *O corpo*. Pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. Cinco questões para pensar nas danças contemporâneas brasileiras como anticorpos à categoria tradicional de “corpo brasileiro”. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 13–7.
- GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GRUZINSKI, Serge. *A guerra das imagens*: de Cristóvão Colombo a Blade Runner. (1492–2019). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GUERRERO, Mara F. Formas de improvisação em dança. *Portal Abrace*. Memória V Congresso ABRACE, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <<http://www.portalbrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2011.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- KATZ, Helena. Vistos de entrada e controle de passaportes da dança brasileira. In: CAVALCANTI, Lauro (org.). *Tudo é Brasil*. Rio de Janeiro. São Paulo–Rio de Janeiro: Itaú Cultural e Paço Imperial, 2004, p. 121–31.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três*. A dança é pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial e Helena Katz, 2005.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Edusc; Mercado de Letras, 2002.
- LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.
- LE BOULCH, Jean. *Hacia una ciencia del movimiento humano*: introducción a la psicokinética. Buenos Aires: Paidós, 1978.
- LIMA, Evani Tavares. *Capoeira angola como treinamento para o ator*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2008.

- LIMA, José Antonio. *Educação somática: diálogos entre educação, saúde e arte no contexto da proposta de reorganização postural dinâmica*. 2010. Tese (Doutorado em Educação) — Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas.
- LOTMAN, Yuri. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1986.
- LOUPPE, Laurence. *Corpos híbridos*. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de dança 2*. Rio de Janeiro: Universidade, 2000.
- LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses*. 3. ed. Salvador: ed. UFBA, 2007.
- MACIEL, Katia. “Brasil é o império das ilusões”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2007, mais!, p. 6.
- MILLER, Jussara Correa. *A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.
- MORAES, Verônica de. Grupo Comtempu’s: ação artístico-pedagógica colaborativa em diálogo com a estética do corpo-plástico. *Relatório de estágio docente* apresentado à disciplina Prática do Ensino da Dança: Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Licenciada em Dança, 2007.
- MORAES, Verônica de; DOMENICI, Eloisa Leite. Pensamento mestiço no corpo que dança: entrecruzamentos entre a capoeira angola e o movimento hip hop. *Relatório final 2008*. 2: Programa de Institucional de Bolsas para Iniciação Científica — PIBIC/FAPESB/UFBA.
- MORAES, Verônica de. *Relatório final relativo às atividades realizadas no período de construção do projeto iN_vertido*. FUNARTE – Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística, 2009.
- MORAES, Verônica de; DOMENICI, Eloisa Leite. Mestiçagem: culturas locais como “ignição” no processo criativo em dança. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 4*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2011.
- MTV NET WORKS. *Quebrada 19*. Barrio 19: em todo o mundo, as ruas são o palco desses astros. Produção de Pólo Industrial de Manaus, Videolar S. A. e MTV Net Works International. Manaus: 2006. 1 disco digital (60 min), DVD, son., color, 35 mm. Coleção MTV Home Entertainment.
- NUBIOLA, Jaime. El valor cognitivo de las metáforas. In: PÉREZ-ILZARBE, P.; LÁZARO, R. (Ed.). *Verdad, bien y belleza: cuando los filósofos hablan de los valores*. Universidad de Navarra, Espanã, 2000, p. 73–4.
- NÚCLEO DE ARTES CÊNICAS (Org.). *Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, 240 p.
- NUNES, Sandra M. Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. *Periódicos UFSC*, Florianópolis, 2004–5. Ponto de vista. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/pontodevista/article/view/1149/1466>>. Acesso em: 10 nov. 2009.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas*. São Paulo: Olho d’água, 1992.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo; Brasiliense, 1994.
- PERES, Marcos Flamínio. O homem que inspirou Matrix. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 mar. 2007, mais!, p. 4.

- PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e artes, a cultura. In: NORA, Sigrid. *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 69–73.
- PRIGOGINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *A nova aliança — metamorfose de ciência*. Brasília: ed. UNB, 1984.
- REIS, Leticia Vidor de Souza. *O mundo de pernas para o ar*. A capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher Brasil, 2000.
- RENGEL, Lenira. Metáfora é carne. In: NORA, Sigrid (Org.). *Húmus 2*. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 33–42.
- RODRIGUES, Gabriela. *Bailarino-pesquisador-intérprete*: processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2005.
- SANTOS, Boaventura Sousa. Desfácio. In: _____. *Escrita INKZ*: antimanifesto para uma arte incapaz. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 11–17.
- SANTOS, Boaventura Sousa. *A gramática do tempo*: para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2006.
- SILVA, Eusébio Lobo. *O corpo na capoeira*. Introdução ao estudo do corpo na capoeira. Campinas: ed. UNICAMP, 2008, v. 1.
- SILVA, Eusébio Lobo. Comentários sobre o estudo da Corêutica. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, Campinas, v. 6, n. 1, p. 120–6, 2002.
- SILVA, Eusébio Lobo. *O corpo na capoeira*. Breve panorama: estórias e história da capoeira. Campinas: ed. UNICAMP, 2008, v. 2.
- SILVA, Eusébio Lobo. *O corpo na capoeira*. Fundamentação operacional dos movimentos básicos da capoeira. Campinas: ed. da UNICAMP, 2008, v. 3.
- SILVA, Eusébio Lobo. *O corpo na capoeira*. O corpo em ação na capoeira. Campinas: ed. UNICAMP, 2008, v. 4.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- SPANGHERO, Maíra. *As novas existências de Vera Salas*. Ago. 2003. Disponível em <<http://idanca.net/lang/pt-br/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-salas/>>. Acesso em: 30 ago. 2008.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação somática e artes cênicas*. Princípios e aplicações. Campinas: Papirus, 2012.
- TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Euzébio Lobo. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 1, 2006, p. 125–33.
- VASSALLO, Simone Pondé. Resistência ou Conflito? O legado folclorista nas atuais representações do jogo da capoeira. *Campos*, n. 7, v. 1, p. 71–82, 2006.
- WACHOWICZ, Fátima. *Embodied*: um espetáculo de metáforas dançadas. Salvador: UFBA, 2005.

APÊNDICES



FIGURA 38 – Recortes fotográficos de movimentos de *Bom de Quebrar* associados com fotografia de grafite e de bonecas

Fonte: meu acervo (foto de João Milet Meirelles e Denis Sena na Faculdade de Comunicação/UFBA).

APÊNDICE A — Outros aspectos das obras apresentadas

Figurinos de Bom de quebrar

Na maioria das apresentações, o figurino usado foi um biquíni de estampa florida; noutras usei um *short* com estampa diferente do mesmo tema — o *short* tinha um formato que alude à roupa de palhaço ou roupa de boneca. Em outros momentos, usei um vestido de papel manteiga branco³⁶ por cima do biquíni — em algumas apresentações, o vestido era tirado e colocado na composição da cena com os outros objetos: a mesa, o capacete com seu suporte e o televisor. Todas essas versões de roupas/figurinos enfatizavam as metáforas que queríamos comunicar, principalmente aquelas em que questionavam a imagem do exotismo. Meu cabelo estava muito curto ou em corte moicano, o que compunha a imagem e as ambiguidades apresentadas.

Mas essas escolhas foram pensadas conforme minhas observações e impressões da realidade de Salvador: símbolos tropicais do Brasil cujos estereótipos são bastante reforçados, principalmente pelos olhares que vêm de fora da Bahia, mais ainda pelos muitos turistas em busca de novas experiências em uma “cultura exótica”. A mulher descalça e de corpo bonito, de vestido muito curto ou de biquíni, bem como a estampa florida que permeia o corpo e o capacete, aludem a essa realidade, que, por sua vez, contrasta com o ambiente asséptico e impessoal do palco em formato italiano e com o cabelo curto: símbolo de uma suposta “não-feminilidade” e “fragilidade”. Especialmente em Salvador, mais do que em outras cidades, o cabelo comprido das mulheres é objeto de autoafirmação, de beleza e feminilidade. (Muitas pessoas me perguntavam o “porquê” de eu ter cortado “um cabelo tão *bom* e bonito”.)

Espaço cênico e conformação dos objetos de cena

Uma mesa de madeira de quase 90 centímetros de altura por 100 centímetros de comprimento e 70 de largura, situada no canto direito do palco (em relação ao público), ao fundo. Porém, a mesa variou de tamanho, conforme o lugar onde apresentamos e as condições de produção do trabalho. Já dancei em carteira escolar, por exemplo, e em mesa de plástico, dessas que se veem em bares. Pedi para

³⁶ Elaborado pela figurinista Carol Diniz em 2008.

fabricarem a mesa com as dimensões ideais, pois com elas pude executar, sem riscos e com total controle, todas as sequências que envolviam esse objeto. Mas em poucas vezes pude usá-la, devido ao peso e à falta de praticidade e recursos para transportá-la até o lugar das apresentações.

Um “cubo” de quase 1 metro de altura por 50 centímetros de aresta na cor preta, situado no canto esquerdo do palco, à frente. O cubo alude aos suportes comuns de peças de museus. Em algumas apresentações, esse suporte foi improvisado por outros tipos de “caixotes”, mas com o mesmo objetivo; em outras, usamos uma coluna de gesso em estilo grego e, noutras, uma coluna desse mesmo estilo, só que de plástico. O capacete ficava em cima, com uma iluminação em foco bem recortado envolvendo-o, assim como as peças de museu o são.

A não utilização de pernas de coxia e linóleo — a intenção foi a de criar um ambiente “cru”, precário, uma atmosfera que enfatizasse a não espetacularidade da obra, mesmo estando em um palco “italiano”. Por outro lado, no teatro Gazeta, em São Paulo, todo o espaço tinha a cor branca, e usamos o linóleo dessa cor. Dentro da “caixa” branca, os objetos e meu corpo destacavam-se. Nesse espaço, a “cruza” era representada por um ambiente asséptico, nos moldes de um laboratório clínico, daí a não espetacularidade. Foi nesse momento que visualizei a composição como uma grande caixa de brinquedos onde uma menina brinca com seus “brinquedos de quebrar”; às vezes sou essa menina, outras vezes sou uma boneca, que também se quebra; quebra a si mesma. A iluminação³⁷ enfatiza esse sentido: sempre branca ou amarela, na maioria das apresentações ela marca os territórios e “brinquedos” que manipulo, cortando o palco em três áreas.

A iluminadora e o operador de som tinham algumas orientações para trabalhar, porém lhes pedi que experimentassem novas configurações a cada apresentação, sem medo de “errar”; igualmente, que sentissem a atmosfera de cada dia de apresentação, pois não havia um tempo definido ou uma marca definida para saberem o exato momento de colocar uma determinada música ou mudar a iluminação; pedi para que ficassem “de olho” no que estava acontecendo no palco para, então, poderem fazer suas escolhas dentro de um plano prévio que tínhamos, principalmente em relação aos sons e às músicas, pois nunca era previamente estipulado quando eu iria parar de repetir uma movimentação ou quando eu iria começar uma outra.

³⁷ Criada pela iluminadora Milianie Matos na maioria das versões.



FIGURA 39 – Figurinos usados nas apresentações de *Bom de quebrar*
Fonte: meu acervo — Foto: Gil Grossi.



FIGURA 40 – Figurinos usados nas apresentações de *Bom de quebrar*
Fonte: meu acervo — primeira foto: Gabriel Guerra; segunda foto: tirada de filmagem do trabalho
apresentado no evento Quarta que Dança (Funceb-SECULT/BA)

iN_vertido

Do título

Verter: transbordar; desaguar; derramar; despejar-se; traduzir. In: movimento para dentro; “privação-negação”; “no interior-em”. Invertido: “[...] oposto ao que é natural ou ao que se encontrava anteriormente; que sofreu alteração; alterado, deslocado [...]” (Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 2.0).

Outros procedimentos que usamos para traduzir a *inversão* em cena:

- inverter: mostrar o avesso do corpo;
- imagem real e virtual se misturam e, em determinados momentos, se confundem no olhar de quem vê;
- conflito entre dentro e fora - entre público e privado - corpo e ambiente;
- a falta de comunicação;
- ambiguidade e ambivalência: a intenção foi usar a inversão literal de alguns elementos, corpo e imagens da câmera, para provocar essas qualidades pela criação de pontos de vista diferentes; por exemplo: faço uma movimentação de costas para o público: essa posição por si só já é uma inversão (dançar, comunicar-se em geral se faz de frente para o interlocutor). Num primeiro momento, essa ação pode remeter à falta de comunicação (ou à recusa em comunicar-se), porém, quando é repetida ao longo do tempo, pode ser que se veja, sim, uma pessoa tentando comunicar algo, só que se trata de um corpo de costas “dizendo” alguma coisa e se fazendo entender;
- inversão de espaço e tempo:
 - tempo dilatado conduzido pela modificação de estados corporais na repetição de uma movimentação;
 - o público pode ver imagens de cenas do trabalho em televisores antes de os intérpretes aparecerem “ao vivo”; em monitores aparecem imagens dos ensaios: nós em outros espaços, com outras roupas, e vistos por outros ângulos fazendo o que apresentamos em tempo real posteriormente;
 - num vídeo pré-gravado aparece uma cena editada de *Bom de quebrar* — minha aparência é diferente. Há em um momento uma imagem minha de quando era criança;
 - imagens de um outro trabalho anterior também foram usadas: trata-se da videodança *In_pressões sobre azulejos: ensaio para banheiro, vestiário, hospital*, criado em parceria com Drica Rocha e Somdoroque e baseado,

também, nas investigações da corporalidade da capoeira angola.³⁸ Além disso, esse trabalho mostra muitos dos sentidos apresentados nas duas obras, *Bom de Quebrar e iN_vertido*.

Da disposição de objetos em cena

No canto direito ao fundo há o equipamento do DJ e um aparelho de DVD ligado a um projetor, bem como outros objetos e equipamentos de vídeo; no teto do canto esquerdo à frente há uma bexiga grande cheia de “negobom” (doce de banana bastante popular em Salvador, também chamado “bananinha”).

O prédio do Teatro Gamboa Nova é constituído de três andares subsolos, ou seja, um abaixo da porta principal, onde há o palco, o camarim sob o palco e o escritório da produção em seguida. Usamos os três cômodos do prédio para a construção da obra no Gamboa.

Do figurino

Para essa última versão, discuti a ideia com a costureira Célia sobre um figurino que transitasse entre roupa de palhaço e de festa. Uma roupa “feminina” com as costas desnudas. Inspirei-me na roupa usada nas versões anteriores de *iN_vertido*: uma bermuda de número muito maior que o meu com uma blusa comum em cor cinza ou branca. Pensei inicialmente em uma roupa que transitasse pelo exótico, pelo precário, pelo desleixado e pelo cotidiano; talvez algo entre um pijama e um vestido *hippie-chic*, em alusão à moda recente que assimilou os estilos estereotipados dos *hippies* dos anos 60, ou das roupas das mulheres sambadeiras de roda com seus vestidos de chita.

³⁸ Este vídeo pode ser visto no endereço eletrônico <http://www.youtube.com/watch?v=oADJGGRYWyc>



FIGURA 41 – *iN_vertido* — dois figurinos usados nas configurações cênicas apresentadas: um cinza, com aspecto mais de pijama, e um macacão estampado de flores amarelas pequenas com uma gola que lembra a vestimenta de palhaços.

Fonte: Fonte: meu acervo — Fotos: Rico Oliveira (a segunda) e Cláudia Buonavita (a primeira e a terceira).

APÊNDICE B – Sinopses e fichas técnicas das principais apresentações

Bom de quebrar

MOSTRA RUMOS CULTURAL DANÇA (pela qual a obra artística *Bom de quebrar* recebeu subsídios para sua criação e participação no evento) — 3/3/2007 — Teatro Gazeta — São Paulo capital

Sinopse do espetáculo no programa do evento

Metáforas que se entrecruzam num recorte-brinquedo. Seu manuseio pode provocar situações de risco, no tocante ao caráter transitório das configurações buscadas pelo corpo, em sua reorganização nos processos comunicacionais e identitários.

Sinopse publicada no livro *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006–2007* (atualizado para esta publicação)

Bom de Quebrar funciona como uma metáfora que dá nome a uma caixa de brinquedos, cujo manuseio provoca situações ambivalentes entre sua função lúdica e a provocação de estados de risco e violência. Os objetos em cena, o espaço e o corpo ganham a condição de brinquedo e são manipulados com cuidado e curiosidade como no início de um jogo que, progressivamente, pode se transformar em uma ação perigosa ou ser bruscamente interrompido (Cf Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007).

Ficha técnica

Criação e interpretação: Verônica de Moraes/orientação de projeto: Eloisa Domenici/Plano e operação de luz: Alexandre Molina/Acompanhamento de projeto e operação de som e vídeo: Alessandro Luppi/Colaboração: Wagner Schwartz/Concepção do objeto-capacete: Nildes Sena e Silvana Lucia/Vídeo (“boca”): Sérgio Andrade/Fotografia: João Milet Meirelles/Música: Bnegão/Apoio: Escola de Dança da UFBA e Programa Institucional de Bolsas para Iniciação Científica (PIBIC/FAPESB)/Duração: 25 minutos.

5^a BIENAL SESC DE DANÇA – OUT. 2007

Sinopse

O trabalho tem como proposta apresentar situações de quebra, de fragmentação e de interrupção brusca, provocados por estados corporais instáveis, de despojamento, de tensão, de interrupção, de desestabilização e de abandono.

Ficha técnica

Assistente de direção e operação de som e vídeo: Alessandro Luppi/Interpretação: Verônica de Moraes/Orientação: Eloisa Domenici/Figurinista: Carol Diniz/Fotos: Gil Grossi/Trilha Sonora: BNegão, DJ Adriano e 99Posse.

Observação: sinopses de outras versões, tanto de *Bom de quebrar* quanto de *iN_vertido*, estão registradas nos programas e outros documentos nos Anexos

iN_VERTIDO

Sinopse para *work in progress* apresentado na Escola de Dança da UFBA pelo projeto Nós e Os de Casa

iN_vertido em construção

O trabalho, neste início de processo de criação, será apresentado em forma de instalação. A proposta é de apresentar imagens que exploram possibilidades de pontos de vista, relacionados com a mistura de imagens pré-gravadas e imagens em tempo real, com a interação entre ambientes, música, espaços virtual e real, e, intérprete, videoartista, músico e público.

Ficha técnica

Verônica de Moraes: criadora e intérprete/Dríca Rocha: videoartista e intérprete/Som do Roque: músico e intérprete

Sinopse para o evento Plataforma de Dança — ago. 2009

In_vertido: experimento III é uma obra em processo e apresenta possibilidades de pontos de vista. A corporalidade explora a criação de estados de um corpo visto de costas, bem como uma movimentação no nível do chão. A proposta se complementa através da interação entre o ambiente, texturas sonoras compostas ao vivo e projeções de imagens pré-gravadas e em tempo real.

Sinopse para as apresentações no Teatro Gamboa Nova — out. 2009

iN_vertido é uma performance-instalação que explora diferentes pontos de vista na interação entre corpo, imagem, som, ambiente e público. Apresenta mudanças de estados de um corpo deitado ou visto de costas. Convite para o exercício em que um ponto de vista pode alavancar distintas vertentes de sentido e imaginação.

Ficha técnica

Concepção e interpretação: Verônica de Moraes/Videoartista/edições pré-gravadas e em tempo real: Dríca Rocha/Trilha sonora original e som ao vivo: Som do Roque/Tempo de duração: aprox. 30 minutos.

APÊNDICE C – Principais apresentações das obras/Principais oficinas ministradas/Palestras ministradas

Bom de quebrar

- “Exercício no rastro” — pública dança, Votorantim, SP, 2006
- “Exercício no rastro” — Mostra5: 5 solos, 7 apresentações em 2 dias, Estação Cultura, Uberlândia, MG, 2006
- Teatro Gazeta — Mostra Rumos Itaú Cultural, São Paulo, 2007
- Espaço Convivência/SESC Santos — 5ª Bienal SESC de Dança, Santos, SP, 2007
- Sala do Coro do Teatro Castro Alves e Centro Cultural de Plataforma — Projeto Quarta que Dança, Salvador, BA, 2007
- Teatro do Movimento — Seminário Modelagem da Complexidade em Artes, Neurociências-Escola de Dança da UFBA, Salvador, 2007
- “Ensaio em estudo” — Escola de Dança da UFBA, 2007
- Cine Teatro Solar Boa Vista — Projeto 3x4, Salvador, 2007
- Teatro do Movimento — “Word Dance Alliance” — Assembleia Geral das Américas e Simpósio “Dança e Universidade” — Escola de Dança da UFBA, 2007
- Casa da Cultura de Cruz das Almas — aniversário da cidade de Cruz das Almas, BA, 2007
- Centro de Cultura Teatro Dona Canô — Projeto Ninho Reis de Circulação de Espetáculos de Dança, Santo Amaro da Purificação, BA, 2008
- Centro Amélio Amorim — Projeto Ninho Reis de Circulação de Espetáculos de Dança, Feira de Santana, BA, 2008
- Teatro do Movimento — Seminário Dança em Debate, Salvador, 2008
- Sala do Coro do Teatro Castro Alves — Rumos Itaú Cultural Dança na Bahia, Salvador, 2008

iN_vertido

- Escola de Dança da UFBA (abr./2009 e ago./2009). Evento: Nós e Os de Casa
- Foyer do Teatro Castro Alves (julho/2009). 8º Seminário Internacional de Cinema da Bahia (VIII SENCINE). Link de vídeo de divulgação: <http://www.youtube.com/watch?v=3L68uPNF6f0>;
- Teatro Gamboa Nova (out./2009).

Principais oficinas ministradas com base na pesquisa

- Centro de Cultura Plataforma — 13/out./2007, programação educativa do projeto Quarta que Dança (FUNCEB/SECULT)
- Escola de Dança da UFBA — módulo Estudos do Corpo VI, out./2007
- Teatro Dona Canô — 12/abr./2008: atividade dentro do projeto Prêmio Ninho Reis de Circulação de Espetáculos de Dança, FUNCEB/SECULT

Palestras em forma de “bate-papo” — sobre a pesquisa

- Escola de Dança da UFBA — módulo Estudos Críticos e Analíticos VI, com o tema “O processo de investigação na Universidade”, out./2007
- Escola de Dança da UFBA — módulo Estudos Críticos e Analíticos VI, abr./2008

APÊNDICE D – Premiações

- Programa Itaú Cultural Rumos Dança 2006–2007 — São Paulo, SP; Obra: *Bom de quebrar*/(Itaú Cultural/Ministério da Cultura)
- Projeto Quarta que Dança através de edital promovido pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, diretoria de música e artes cênicas da Fundação Cultural do Estado da Bahia (SECULT–BA/DIMAC/FUNCEB), 2007 — Salvador, BA; Obra: *Bom de quebrar*
- Projeto 5ª Bienal SESC de Dança/2007 — São Paulo, Santos; Obra: *Bom de quebrar*
- Projeto Ninho Reis de Circulação/2007–8 — SECULT, BA/DIMAC/FUNCEB; Obra: *Bom de quebrar*
- Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística 2008/2009 — Fundação Nacional de Artes/FUNARTE; Projeto: *iN_vertido*.

APÊNDICE E — *iN_vertido: texto produzido para programa impresso entregue ao público nas apresentações feitas no Teatro Gamboa Nova, outubro de 2009*

iN_vertido: pontos de vista, tensões e contrapontos

Processo — vivências — desejos — compartilhamentos — pesquisa

Desde 2005 venho aprofundando questões relacionadas com alguns elementos das chamadas danças populares. Este trabalho vem sendo realizado com base nos Laboratórios do Corpo Brincante, desenvolvido e orientado pela professora Eloisa Domenici, que também orienta minha pesquisa de mestrado. Trata-se de pesquisa de linguagem na elaboração de procedimentos compositivos, pautados no pensamento da Mestiçagem, tendo como referência as culturas locais, em especial a capoeira angola na cidade de Salvador.

iN_vertido é uma obra de natureza processual e investigativa em que os mecanismos de aproximação entre as linguagens estudadas se dá na criação de estados corporais e metáforas no corpo. Em vez de o foco estar direcionado a padrões e formas dos movimentos da capoeira, o que se pretende comunicar são os estados criados pela minha percepção desta corporeidade na cidade de Salvador. Em vez de criar um espetáculo guiado por sequências de passos de dança, em que haja — e se reconheça — o repertório da capoeira, a preocupação se direciona para a ressignificação de princípios de movimento, estados tônicos e alavancas de apoios encontrados no interior e na vivência com a capoeira, bem como nos elementos de outras danças vivenciadas nos laboratórios.

No trânsito entre a capoeira angola e a dança contemporânea é possível levantar questões em que corporalidades e aspectos autobiográficos — impressões e situações experienciadas na cidade de Salvador — cruzem-se. Nesse sentido, as mudanças de estados “no e do” corpo estão relacionadas com os mecanismos de percepção e trocas de informações com o ambiente. A relação entre corpo, movimento e espaço-tempo prioriza o sentido de inversão do corpo ao buscar como “antirreferência” a postura ereta, com a base de sustentação nos pés e pernas e tronco, membros superiores e cabeça como sendo as partes sustentadas.

A inversão também pode ser uma metáfora para a exploração da musculatura posterior do corpo, comumente designada como responsável pelo equilíbrio do corpo, sendo a musculatura anterior a que o orienta no espaço. Essas “inversões” foram pesquisadas de forma a alavancar deslocamentos iniciados pela parte “traseira” do corpo, por vetores direcionados

para trás. Estes, porém, são alguns exemplos do que estou chamando de inversão. De iN_versão.

A intenção não é criar oposições, mas sim contrapontos, ambiguidades, tensões, transbordamentos. Provocar sensações relativas a mudanças possíveis de pontos de vista, de estados corporais, além de expor um desafio de criar dança nesses termos.

As interações entre projeções, objetos, iluminação e texturas sonoras leva em conta a peculiaridade dos espaços onde ocorrem as apresentações e servem como mediação para amplificar os sentidos e as metáforas comunicados.

Uma obra que pretende a cada exibição ter uma qualidade fronteiriça: entre espetáculo de dança e performance-instalação; estados corporais e passos de dança; público-plateia e obra artística; dançarino, músico e videoartista.

O projeto *iN_vertido* foi contemplado pela Fundação Nacional de Artes/FUNARTE, no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística, e faz parte de uma pesquisa acadêmica inserida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UFBA/CNPq).

APÊNDICE G — Dos diários de bordo

Bom de quebrar

Exercício no rastro — 2005–6

Este recorte expõe o comportamento de uma singularidade — cuja inadequação constrói situações de conflito no interstício das relações num ciclo permanente de reajustes desse corpo em constante crise.

Onde está o lugar do ENTRE na sociedade?

Na dança?

Nas artes?

Nas ditas culturas populares?

Nas relações interpessoais?

Na academia?

O corpo à margem

O corpo entre o oficial e o marginal

O corpo entre a ordem estabelecida de comportamento, o sucesso pessoal e o fracasso

O corpo entre o consumo de massa e a marginalidade da cultura popular

O corpo entre a academia e a rua

Entre a rua e a casa

Entre a casa e o casulo

Entre o casulo e a inexistência

ISOLAMENTO/DESLOCAÇÃO

O corpo está em crise, pois sempre se coloca e é colocado numa situação de transição, de impermanência; sempre no lugar do entre.

No próprio corpo se processa o conflito, *onde* se pode ver uma estrutura sempre fragmentada, descontínua e ambivalente, o que pode causar relações de contradição, de engano, ambíguas, inacabadas. Isso causa medo, o corpo então isola-se, autoexila-se, autofagia-se.

Na iminência de um sistema único, o caos emerge da impossibilidade de não troca de informação com o mundo externo, da tentativa de estabelecer um diálogo consigo próprio e da ameaça da presença de um interlocutor. Ao mesmo tempo em que isso acontece, o corpo se reorganiza o tempo todo, comunicando — mesmo que não queira — um tipo de comportamento diverso daquele externo a ele e tido como comum, normal.

A reorganização do corpo se dá no âmbito da crise e nos interstícios das relações.

ENTRASTRO

ENTRE OS RASTROS

ENTRE RASTROS

INER RASTRO

INTERASTRO

RASTEIRA

RASPA

RASTEJADO

ENTREATOS

ENTRE

RASTROS

RASTRO

Como o corpo se apropria de novas informações? Como essas novas informações são comunicadas?

O corpo procura novas informações para se comunicar de outra forma. O corpo procura outras informações, pois aquelas que tem não são suficientes. O corpo se reorganiza se apropriando de novas informações. O corpo tem a necessidade de buscar novas informações para se reajustar como indivíduo relacional. O corpo busca novas informações para reajustar-se na iminência da comunicação com o *exterior*. O corpo se coloca em constante trânsito para se comunicar no âmbito dos seus reajustes.

Painel Performático — espaço de experimentação — é um evento em que os alunos da graduação podem apresentar suas pesquisas feitas ao longo das aulas; acontece ao final de cada semestre letivo. Esses eventos foram muito importantes para testar as configurações de *Bom de quebrar* e definir diversos aspectos da pesquisa ao longo dos semestres entre 2005 e 2008. A seguir, descrevo o resumo das respectivas etapas de pesquisa no contexto de duas apresentações neste evento.

7º Painel Performático — Escola de Dança da UFBA

Data: 7/7/2006 — local: biblioteca central, *campus* Ondina

Continuação da pesquisa corporal iniciada no segundo semestre de 2005, que priorizou o diálogo entre a *break dance* do movimento *hip hop* e a capoeira angola. Essa mistura de linguagens se deu, sobretudo, com o aprofundamento do estudo do tônus, criando uma corporalidade que transita entre a fragmentação das partes do corpo encontrada na *break*

dance e as formas corporais da movimentação do “caboclo” e da capoeira angola. Surgimento de outras metáforas como a “cabeça-suporte”, lançando um questionamento sobre a dicotomia entre mente e corpo e criando uma movimentação em que a cabeça passa a ter o mesmo status hierárquico de pernas e braços.

8º Painel Performático — Escola de Dança da UFBA

Data: 7/12/2006 — local: teatro do Movimento, Escola de Dança de UFBA

Com base nos textos lidos, priorizei esta questão: como provocar o público para o olhar sobre as manifestações culturais ditas populares no sentido de confrontar algumas dicotomias através de metáforas corporais. Dessa questão, a metáfora do “corpo suspenso” foi criada com a necessidade de discutir a crise de um corpo quando inserido em um lugar descontextualizado, quando este não se reconhece no ambiente que o circunda. Essa metáfora foi estendida para a configuração dos objetos em cena, bem como na criação do cenário do espetáculo, além da criação do título *Bom de quebrar*.

iN_vertido

Principais partes de compilação dos diários de bordo feita para relatório final entregue à FUNARTE

iN_vertido: pontos de vista, tensões e contrapontos
dança – performance – instalação

Resumo de alguns trechos do diário de bordo — anotações referentes ao processo criativo e às reflexões

Dezembro, janeiro e fevereiro de 2009

REFLEXÕES – SIGNIFICADOS – SENTIDOS

Inverter: mostrar o avesso do corpo

1) É comum encontrar, nas análises sobre as manifestações populares, a atribuição de categorias formais à “teatralidade”, à música e às danças a elas associadas. Encaixar os movimentos da capoeira angola e das danças de rua naquilo que se define como repertório ou constatar a organização da roda de capoeira como uma improvisação nos parece reducionista e superficial. Acreditamos que essas corporeidades têm lógicas próprias de organização que precisam ser consideradas para daí partir para uma análise do corpo que “dança”; também acreditamos que defini-las como dança traz alguns problemas e simplifica-as, principalmente quando falamos da capoeira. Por outro lado, se o reconhecimento desse problema e preocupação for expresso, podemos usar, sim, essas categorias como ferramentas de análise e

sistematização, considerando que estas estão longe de abarcar o que acontece nos ambientes onde essas corporeidades se dão.

2) Um dos procedimentos criativos: a fragmentação do corpo: a hipótese é provocar inversão ao mostrar uma desconexão entre as partes do corpo ou entre uma parte e o restante do corpo — em qualidades de movimento, e/ou em dinâmica, e/ou em variação de tonicidade, criando ambiguidades. Isso pode referir-se, também, ao significado do verbo verter, ou seja, a partir do momento em que se repete a proposta corporal os sentidos vão sendo modificados por meio da estranheza e da ambiguidade, na sucessão e repetição de uma mesma proposta: a tentativa de criar dança partindo-se da modificação de estados corporais.

Por exemplo: a) metáfora: corpo dependurado-suspensão — este é um experimento feito com base na ressignificação da *break dance*, uma das modalidades dentro das danças de rua: com o tônus muito alto, partes do corpo se destacam — uma de cada vez; dobram-se de forma precisa para frente, para o lado ou para trás, desencadeando alavancas nos deslocamentos de todo o corpo pelo espaço; com base nesta lógica de fragmentação, surgiu o experimento: cada parte do corpo se sobressai, se “dependura” a partir da articulação que o sustenta. O restante do corpo fica com tônus baixo (o mínimo para que o corpo se mantenha de pé), ou seja, todo o resto do corpo fica entregue à gravidade, o que cria uma oposição entre a parte que “tenta” se sobressair (para cima, para o lado ou para trás) e o resto do corpo que a puxa para baixo. Por exemplo, o quadril realiza torção com tônus muito alto, acionando a musculatura do abdome, enquanto o restante do corpo fica com o tônus baixo; o que provoca um desequilíbrio dos pés, já que toda a pressão e a força, que antes eram usadas para o corpo se sustentar em pé no chão, estão concentradas nessa parte, o quadril. A imagem é de uma pessoa que parece estar sem a função das pernas e pode cair a qualquer momento, mas fica dependurada em seu próprio quadril. Logo outra parte é escolhida para fazer o mesmo e assim sucessivamente. Se a parte acionada for a cabeça (cervical) ou a escápula, o corpo parece ser sustentado por “mãos invisíveis” que estariam sustentando-o ao segurar estas partes. Da mudança entre uma e outra parte do corpo que se dependura-suspende: o corpo se entrega à gravidade e, logo depois, “antes que caia”, outra parte já se aciona. A ideia é de que essas mudanças, entre uma parte e outra que se dependura, tenham referência no mesmo desencadeamento da *break dance*, só que o jogo com o tônus muscular, ou seja, a mudança de tonicidade para os desencadeamentos, é distinta.

3) Outra metáfora possível: corpo deslizante: deslizamento do corpo pelo espaço pelo movimentação própria da *break dance* — os pés pressionam o chão e fazem o corpo se

deslocar com base na alternância entre um pé que empurra o chão pelo calcanhar e o outro que utiliza o metatarso; com esse movimento, atravesso de costas o palco.

Problema: como criar outra contraposição, além de o corpo estar de costas? Possibilidade: o público não ver meus pés e criar um clima de suspense, tanto pela repetição do movimento quanto pela música e pela ilusão de eu estar flutuando no chão — experimentar e ver se isso é suficiente.

Outras propostas de cena a serem testadas

POSSIBILIDADES

1) O uso de objetos: colocar paralelamente objetos ritualísticos do candomblé e do que se passou a se chamar de sincretismo religioso na Bahia, mais divulgados pela mídia e setores de turismo. Por exemplo, garrafa de bebida; planta medicinal; pedaços de animais; rosas vermelhas, brancas e amarelas; tecido vermelho; cajado e santos católicos, com outros objetos de consumo, tais como cabo de vassoura, coração de pelúcia, cilindro fosforescente de borracha usado em shows e festas de carnaval, carteiras de cigarro etc. A proposta é colocar esses objetos em paralelo para atrair a atenção ao exotismo impresso no candomblé pela mídia e pelo senso comum, criando-se nonsense ao misturar os diversos tipos de elementos. Possível uso disso: deslocamento pelo espaço mediante uma movimentação própria dos caboclos (entidade presente em diversas religiões do Brasil), que consiste em um jogo entre equilíbrio e desequilíbrio do corpo, que se desloca enviesado pelo espaço, ou seja, o corpo se desloca não para frente ou para trás, mas “de banda”, o que é comumente comparado com o andar de um bêbado: o “caboclo”, de um ponto ao outro do espaço cênico, desloca-se com um objeto na mão e volta pegando outro objeto e fazendo o mesmo sucessivas vezes. A intenção é mostrar como é diferente fazer isso com uma garrafa de cachaça, depois com um ramalhete de folhas e então com um coração feito de pelúcia, por exemplo. A intenção é desfazer o exotismo por trás desses objetos e da própria figura do caboclo. Enquanto a proposta se repete, algumas mudanças também ocorrem; por exemplo, algo relacionado com o modo de me comunicar com o público: o olhar da câmera que pode insistir nesse nonsense; um momento em que posso oferecer um dos objetos ao público; uma pausa ou as diferentes dinâmicas de tempo em que isso pode ser feito com um objeto ou outro etc.

2) Fundir, mesclar, sobrepor imagens de texturas de paredes e muros para criar tensões entre “público e privado”; relacionando o que está sendo feito no espaço cênico com o ambiente da cidade de Salvador, ligando-se as corporalidades com o lugar onde se inserem. Possíveis texturas: grafites em muros; muros de pedras e painéis de mosaicos de azulejos.

3) Imagem — possibilidade por meio da tensão entre público e privado: uma instalação de televisores onde apareçam imagens minhas dentro de um banheiro. A imagem mostra um corpo preso, “reprimido”, ensimesmado. O que pode trazer um contraponto com outras imagens que mostram planos externos da cidade.

Março e abril de 2009

REFLEXÕES – DEFINIÇÕES

A capoeira e as danças de rua: meio e “ignição” para comunicar outros possíveis pontos de vista, outros estados corporais, outras lógicas de organização do pensamento, do pensamento do corpo.

Reflexão e definições da criação de estados corporais como parâmetro compositivo em dança baseadas na leitura de entrevista de Vera Salas a Maíra Spanghero no website idanca.net. Cf. SPANGHERO, Maíra. *As novas existências de Vera Salas*. Idanca.net, Rio de Janeiro, ago. 2007. Textos/entrevistas. Disponível em: <<http://idanca.net/lang/pt-br/2007/08/21/as-novas-existencias-de-vera-salas/>>. Acesso em: 10 nov. 2008.

- Modificação de estados tônicos corporais criados de uma “composição verticalizada”: refere-se à repetição de uma proposta de movimento ou uma qualidade de movimento. O que ocorre é a seleção de qualidades e/ou princípios, e/ou metáforas de movimentos inseridos no universo da capoeira e das danças de rua; o estudo desse material, com o levantamento de questões e as transformações desses elementos conforme a investigação se dá;
- Ao selecionar qualidades, princípios e metáforas, já estou modificando esse material (das corporeidades estudadas); já estou fazendo uma tradução com base em levantamentos de questões próprias e que não estão necessária e diretamente inseridas nos ambientes da capoeira e do *hip hop*; contudo, fazem parte das contaminações entre memória, biografia, percepções e essas danças.

POSSÍVEIS PROCEDIMENTOS para criação de estados corporais — pensando na aplicação da inversão nas maneiras de criar dança

Verticalização dos movimentos: é uma interpretação do que Vera Salas, em entrevista citada há pouco, declara quando diferencia composição vertical e horizontal. A hipótese-interpretação-apropriação da fala de Salas é de que esta última (horizontal) pode ser descrita como uma coreografia, no sentido etimológico da palavra: em que há uma sucessão de diferentes passos de dança, como numa escrita, onde uma letra após a outra compõe palavras,

frases e, por fim, um texto, horizontalmente. Por outro lado, quando se diz verticalização, uma proposta de movimento é repetida à medida que o tempo passa, por isso ela é verticalizada e a dança se dá por conta da mudança de estados do e no corpo, por meio da repetição. Outra hipótese é de que nas danças de rua, em especial na *break dance*, isto acontece: os dançarinos acionam uma qualidade de movimento e dela se improvisa e se constrói a dança, que por sua vez se transforma pela repetição de uma mesma proposta inicial.

- Adução
 - Rubrica: anatomia geral. Movimento de aproximar (membro ou parte de membro) do plano médio sagital do corpo humano. Obs.: por oposição à abdução (*Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*).
 - Definição encontrada com base numa seleção de princípio dentro da capoeira angola, cujos movimentos se dão sempre com o corpo encolhido, bem como com braços e joelhos sempre apontados para “dentro” do corpo (próximos ao plano médio sagital, isto é, situados na linha média do corpo), em diversos momentos, principalmente numa situação de jogo na roda. A hipótese é de que isso traga uma contraposição referente ao modo mais comum e “espetacular” de composição em dança: a expansão dos movimentos por meio do deslocamento dos membros para fora, bem como uma prontidão de corpo projetada para fora, em direção ao público.
- Rebaixamento do centro de gravidade do corpo: o que encontra uma contraposição na postura ereta, bem como em um tipo comum de virtuose na dança, que procura “superar” essa postura em saltos e mudanças de velocidade de uma movimentação vigorosa calcada na simetria de um corpo em pé, ou até na representação de um corpo que voa, isto é, que “superá” as limitações da postura “natural” do corpo humano. O exemplo que mais pode explicar esse tipo de mentalidade é o balé clássico; muitos dançarinos e coreógrafos de dança contemporânea se baseiam nesses mesmos princípios e objetivos. É bastante nítido o rebaixamento do centro de gravidade na capoeira angola e nas danças de rua. Parece-me ser um dos princípios básicos dessas corporalidades.
- A espiral na capoeira — vários autores atribuem a metáfora da espiral não somente aos movimentos do “repertório” da capoeira, mas também à interação entre os capoeiristas na roda e no sentido de continuidade, também impresso nas relações interpessoais de quem faz parte desse universo em seu cotidiano. O significado de

inversão do corpo retratado no livro de Letícia Vidor Reis (2000) está imbricado, também, na metáfora da espiral na capoeira.

- Uma interpretação nossa: a diferença entre círculo e espiral: ao contrário do círculo, em que uma informação começa, se desenvolve e termina no ponto exato onde iniciou, na espiral a informação que começa, se desenvolve e termina em outro ponto paralelo ao inicial, mas não nele, para depois recomeçar em sucessivos e infinitos ciclos diferentes — a informação recomeça e se transforma com o passar do tempo.

SELEÇÃO de qualidades de movimento dos elementos da capoeira angola e a relação deles com imagens de vídeo — experimento para apresentação no evento Nós e Os de Casa:

- Metáfora criada: balancinho: movimento pendular acionado pela conexão entre cabeça e parte lateral do quadril (crista ilíaca). Trata-se de amplificar esse movimento que é muito comum ao observarmos a ginga na capoeira —principalmente aquela encontrada no grupo Nizinga, de Salvador, em que é mais assumido como recurso eficiente para o que se denomina mandinga: um “talento”; uma capacidade de enganar o parceiro na roda, dissimulando um golpe; confundindo a direção de um possível golpe ou esquiva; criando ambiguidade na relação com o outro.

Desafio: fazer essa movimentação deitada — radicalização do sentido de inverter. Conexões: no chão, ao buscar modos de acionar o “balancinho” com o corpo todo deitado; outras partes — que não a cabeça e o quadril — foram acionadas para que o movimento pendular ocorresse. Experimento: pressão de partes do corpo, uma de cada vez, no chão, para alavancar cabeça e quadril que se aproximam e soltam e se separam num impulso que provoca um balanço lateral do corpo (como num pêndulo). Esse experimento trouxe outras possibilidades que transformaram a proposta à medida que houve a repetição dela, ou seja, outras informações e imagens surgiram, principalmente a criação contínua de diferentes torções; a mudança de posição do nível baixo para o médio, com a mesma proposta, e a mudança sucessiva e brusca de tonicidade muscular, entre um apoio/pressão no chão, a “soltura” deste apoio e, em seguida, outro apoio.

REVISÃO do uso de objetos em cena no intuito de que se juntem aos outros elementos de cena para amplificar os sentidos de inversão que estamos trabalhando

- Seleção de alguns objetos: “negobom” (nome dado a um doce de banana, também conhecido como bananinha); bexiga grande de festa de aniversário (daquelas que

podem ser preenchidas com muitos brinquedos e doces); lâmina de aparelho de barbear; moedas de R\$ 0,10 e R\$ 0,05; “forro de piquenique” (tecido quadrado com estampa em xadrez) e garrafa quebrada.

- Experimento a ser feito: um jantar solene, do tipo “palaciano”, com música barroca ao fundo. A cena consiste na manipulação desses objetos até que se forme uma “mesa posta”: a toalha de base; a lâmina e a garrafa quebrada como talheres; o “negobom” é o prato principal, e as moedas aparecem “no fim do jantar” como forma de pagamento, onde faço um jogo com as mãos: “cara ou coroa” (peço para o público sugerir antes de jogar) e “adivinhação” (peço para público descobrir em qual das mãos estão as moedas); logo depois jogo-as com violência em cima da “mesa” onde que comi. A bexiga aparece no fim do trabalho como uma grande lua ou um grande sol iluminado que estoura, fazendo cair os doces de dentro dela. A intenção é chamar o público para todos compartilharem da guloseima.
- A ideia desse experimento surgiu de uma realidade de Salvador: muitas pessoas – os baleiros que circulam nas ruas e dentro dos ônibus –, vivem da venda de doces de muito baixo custo se comparado com os estabelecimentos formais. Além disso, os pedintes nas ruas sempre clamam por uma moeda de R\$ 0,10 (muitos não pedem “uma moeda” e sim R\$ 0,10). Por fim, em um episódio, eu e um grupo de amigos fomos assaltados duas vezes por crianças (elas deveriam ter no máximo 10 anos de idade): uma delas portando uma lâmina Gillete me ameaçava, pedindo R\$ 0,10 (por incrível que pareça) e, em outro momento, outra criança pedia nossos pertences ameaçando com uma garrafa quebrada.
- O intuito dessa possível cena é de criar ambiguidades entre um estado de violência e um estado solene, quase ritualístico, de um jantar. Dessa forma, abandonamos a ideia inicial — manipular e ressignificar objetos mais de cunho religioso — por se tratar de um assunto mais polêmico e que se tornaria talvez a ênfase no trabalho, o que não era o caso.

Maio e junho de 2009

DEFINIÇÕES E INVESTIGAÇÕES NOS ENSAIOS

- De fazer *iN_vertido* em formato híbrido, entre espetáculo de dança, performance e instalação. Uma das maneiras de fazer isso: o uso de alguns (de três a seis)

televisores que compõem a cena com imagens do trabalho; do processo criativo; dentre outras pesquisadas conforme as metáforas desenvolvidas na pesquisa.

Esclarecimento: não é um trabalho de dança com mediação tecnológica — a utilização da linguagem do vídeo funciona para aumentar as possibilidades de tratar os significados/sentidos de “inversão” que estamos propondo.

- Princípio de movimento — enraizamento de omoplatas. Esse princípio é trabalhado desde o início dos laboratórios, com base em experimentos com a movimentação própria do samba de roda. Outros princípios para essa corporalidade foram estudados: o rebaixamento do centro de gravidade (presente em todas as danças estudadas); o enraizamento dos pés e a conexão entre cervical e cóccix.

Nesse ensaio, propusemos torções alavancadas pelas omoplatas dentro da estrutura de alinhamento do corpo (entre joelhos, quadris e pés em posição paralela), conforme os princípios descritos há pouco. A torção ocorre pela oposição entre uma força que a provoca e outra que “tenta manter” o corpo alinhado. O experimento se deu pelos deslocamentos com os pés pressionando o chão e “arrastando” o corpo para frente (semelhante ao samba de roda).

- Peso nas microrregiões dos pés — referência no seguinte exercício (também do início dos laboratórios): destacando uma perna à frente, alterna-se o peso do corpo sobre as três microrregiões do pé (parte interna do metatarso, parte externa do metatarso e calcaneo); a perna se junta de novo à outra perna, e esta se destaca à frente, fazendo o mesmo. Esse exercício completa o princípio de enraizamento, e junto a isso é feito no ritmo de uma música. O exercício se liga ainda a um movimento básico do “pulso do boi”, pulsação própria do bumba-meu-boi do Maranhão, que consiste no acompanhamento do corpo no “pulso” do ritmo da música por meio da alternância entre os calcaneares e os metatarsos dos dois pés.
- Reverberação — pode ser considerada um princípio que junta todos esses princípios: nenhum deles se faz de forma separada, mas sim fragmentada: enquanto enraízo minha escápula, estou pensando na sua oposição com a cervical e na relação desta com o cóccix; que, por sua vez, tem relação direta com o aumento de pressão dos pés no chão (enraizamento dos pés); o peso do quadril é o grande responsável pelas transferências de peso, assim como a cabeça (partes mais pesadas do nosso corpo). Noutros termos, não há simplesmente uma transferência de peso, mas uma

transferência diretamente relacionada com o peso da cabeça e do quadril e com essas conexões todas. Todos esses princípios foram postos em prática na criação da metáfora corpo-dependurado-suspenso, bem como das outras metáforas corporais derivadas desta.

REFLEXÕES-chuva de palavras

- Pesquisador-intérprete-criador — Vida e obra — autobiografia — apresentação, no lugar de representação — performatividade — fisicalidade-gesto-percepções-estados, no lugar de padrões de movimentos (apenas).

Julho de 2009

DEFINIÇÕES E INVESTIGAÇÕES NOS ENSAIOS

O “pensamento da musculatura posterior”: o início em tentar movimentá-la com um tônus alto e pensando na fragmentação em que ela se comunica.

- Junto a isso, o peso e a prontidão dos pés já estão devidamente “enraizados”, o que significa uma predisposição a oposições e torções (e daí a assimetrias): oposições “internas” da estrutura mesma — óssea e muscular. Os pés são acionados com a atenção para os microapoios da sua planta. O “pilão” é sempre a posição primordial: vem antes de tudo, caberia dizer.
- A prioridade é desenvolver as qualidades de movimento das dinâmicas das “danças populares”: “o que fica” é o “rastro” do movimento. O que ocorre — e isso é uma hipótese — é que tudo aquilo que se costuma chamar de repertório — da capoeira, do “boi”, das danças de rua, dos “bate-pés indígenas” — foi colocado em prática; foi repreendido, aliás, foi rememorizado, por meio dos acionamentos de cada princípio corporal sistematizado nos laboratórios de pesquisa e criação: a forma acontece, por conta de uma — digamos — liberação da memória sobre as formas apreendidas pelas suas qualidades. A sensação de que existe uma organização prévia do corpo (do tônus) para que o movimento se dê é realmente clara nesse caso.
- Um tipo de resultado dessa modificação me parece que seja a sobreposição de vários elementos dessas danças: um elemento aparece e logo se retrai ou dá espaço a outro, pois o ponto de partida nos estudos do corpo se dá nos princípios que aproximam as corporalidades; eles criam semelhanças, pontos de encontro-diálogo entre elas. Exemplo de experimentação: organizo meu corpo para fazer uma negativa da

capoeira, mas, logo em seguida, ou antes de completar o movimento, executo outro acionamento do “passo básico do ‘boi-bumbá’” (alternância entre os apoios de metatarso e calcanhar de cada pé). Automaticamente isso provoca um desequilíbrio, e preciso reorganizar meu corpo na continuidade da movimentação. Isso torna-se um experimento que preciso resolver – qual o tipo de desencadeamento vou fazer para comunicar o que desejo?

Outros experimentos

- O “samba” — pela qualidade da movimentação dos pés, é bem possível criar uma analogia ao samba, ainda porque foram estudados princípios e qualidades dos movimentos do samba de roda: o deslocamento com pressão dos pés sobre o chão, junto com o alto tônus na região dos quadris e o cóccix sempre apontado e “puxado” para baixo. No samba de roda, os quadris são contidos, e acreditamos que seja por conta dessas forças que entram em ação e criam oposições entre os segmentos corporais: o quadril é controlado pelo autotônus do abdome, pelo alinhamento do tronco e pelo cóccix que o puxa para baixo, por exemplo (e pode-se perceber uma diferença quanto ao “samba de mulata”, mais difundido na região do Rio de Janeiro, em que o corpo não usa essas oposições, criando a qualidade mais “solta” da movimentação: os quadris são mais soltos e a postura e prontidão do corpo são voltadas para cima e para fora, ao contrário do samba de roda, em que são para baixo e para “dentro”, onde o movimento é mais contido).
- Um cuidado-exercício: recuperar o foco nas qualidades e nos princípios para que não se repita de forma simétrica um determinado tipo de movimento — aqueles que são fáceis de chegar a esse nível principalmente —, pois o intuito é sempre manter uma desestabilização através de oposições; torções: assimetrias. A continuidade do movimento se dá pelo estado de desequilíbrio — o que ocorre na capoeira angola.
- A “coluna-serpente” — ondulação da coluna — que começa para um dos lados e antes de terminar o percurso volta lateral e bruscamente, também para trás e para frente.

E daí existe aquela coluna que quebra (na mesma lógica da “serpente”, só que destacada, como na *break dance*), junto com o quadril “livre” e fluido — foi difícil. (Será que é difícil porque penso tanto previamente o que devo fazer?)

- Algumas vezes, os pés-pernas, sempre com “pilão e raízes”, se destacam para frente e para os lados, o que faz parecer uns passinhos de “dança afro” e aquele passinho “à la *soul*” — isso está também nas danças de rua, quando “sem esperar” o dançarino destaca uma parte do corpo; é uma coisa meio “à la John Travolta”.
- Penso na minha cervical, tento pensar em alguns momentos, querendo mantê-la “presente”... É como pensar em uma parte do corpo enquanto se está movimentando outra. Isso dá outro nível de percepção; de pesquisa de movimento: fazer toda uma movimentação e selecionar uma parte do corpo para onde a atenção está voltada.
- Às vezes solto meu rosto junto com a movimentação, tentando seguir a lógica de sintonizar as várias partes do corpo com a base/qualidade de movimentos em que está sendo executada, pensando que por meio disso eu possa entrar num tipo de “organicidade” (palavra perigosa...), ou de “fluidez” (outra palavra...), que me dê mais liberdade para logo depois modificar, reajustar a próxima ação... O resultado é que, ao “deixar” (sem muito controle) o movimento acontecer logo depois de acioná-lo e, ao mesmo tempo, soltar os músculos do meu rosto, estes acompanham o corpo na mesma lógica de modificação do tônus. Só que é muito forte quando percebo minhas expressões, e inevitavelmente imagens, memórias, histórias, emoções, censuras, emergem com muita força. Essa parte do corpo — cabeça junto com rosto — nos coloca em contato direto com as dicotomias e os tabus da nossa cultura, mesmo que tenhamos consciência delas e mesmo que discutamos muitas vezes sobre esses assuntos... Queremos falar com o corpo todo, queremos que nosso dedo mindinho e nossas costas falam com a mesma, ou maior, propriedade que nossas bocas e olhos, mas quando acionamos a cabeça e o rosto nossas intenções se desmoronam: somos traídos: essas partes falam e relatam realmente mais de nós mesmos, do que as outras partes que tanto queremos DESierarquizar. A sensação é essa... mas não passa de uma reflexão/especulação também...

Joelhos

- Tem também a adução das pernas (dobradas para dentro), que foi pesquisada em cima das “intenções” de apoios para o chão — capoeira: ponte (treino na escola do mestre Zé do Lenço); laterais (das dinâmicas: negativa, rabo de arraia e queda de rim). Recortes: esses movimentos são acionados, ou seja, a movimentação acontece da intenção de executá-los; não são feitos na sua amplitude toda, digamos assim. O

foco está sempre nos joelhos: ao acionar cada movimento (o que geralmente não é feito pelos joelhos), eu “puxo” a tensão para os joelhos, criando uma espécie de falsa-alavanca. Daí que os joelhos se dobram de diversas formas, conforme o tipo do acionamento: para ficar só em posição de cócoras é uma coisa; para fazer a negativa, é outra; e para a queda de rim é outra diferente — as pernas acompanham e “desfazem” essas intenções, digamos assim...

- A adução dos joelhos é também muito usada nas danças de rua do *hip hop*.
- Isso foi pesquisado com as músicas “176Fango”, da banda de rap italiana Cancer Inferno, e “Impressions” de John Coltrane, nesta, principalmente quando a música faz umas quebras na parte do violoncelo.
- Mão e braços em adução — o movimento das mãos e braços e pulsos é a reverberação da adução dos joelhos, assim como a caixa torácica que se retrai também. O corpo se retrai no seu todo, porém pela intensidade de como os joelhos se movem.
- Outro foco nessa ocasião pode ser dado, talvez, para as quebras (fragmentação/*break dance*), direcionadas para a musculatura posterior e com tônus muito alto.
- Às vezes, ou muitas vezes, por conta de eu estar muito próxima do chão (joelhos muito dobrados), apoio-me nele por conta de pequenos desequilíbrios que acontecem e continuo a mesma proposta com uma ou até duas mãos apoiadas — ou com o vetor muito próximo ao chão, depois as mãos vão saindo do chão, para depois acontecer outro desequilíbrio e outro apoio, e assim sucessivamente.

Outras referências surgiram

- O filme de David Linch *Eraserhead* e *Império dos sonhos*, com a música “Sinner man”, de Nina Simone, como trilha sonora.
- As obras de Francis Bacon, bem como os livros que falam dele: *A lógica das sensações*, de Gilles Deleuze, e *Entrevistas com Francis Bacon*, de David Sylvester.
- Essas referências tiveram lugar fundamental na criação de *iN_vertido*, sobretudo no que diz respeito à criação não narrativa de uma obra; a criação de estados corporais como parâmetro de composição e algumas metáforas-temas que muito me interessam em comunicar e que sempre procuro trabalhar nas coisas que faço: a falta

de comunicação; o conflito entre público e privado; o estado de violência; a androginia; a solidão; a suspensão; a libertação e outras.

- Essas referências me ajudaram a definir o que e como quero comunicar: não é uma história contada, mas um recorte de um corpo que expressa estados corporais; não são passos de dança, mas a repetição de uma proposta na tentativa de criar estados corporais. Então o que quero comunicar? Os estados são definidos, mas não quero descrevê-los tão visivelmente no material de divulgação (programa), por exemplo, do tipo: “o que vocês vão ver é um corpo em estado de solidão e violência”... Caberia dizer que a proposta é aberta, no sentido de mostrar estados corporais claros para mim, mas que a memória de quem vê pode ressignificá-los; e a via por onde tento comunicar esses estados é a empatia sinestésica. Não se trata da forma dos segmentos corporais comunicando violência, por exemplo, mas sim um estado que pode ser — ou não — interpretado como violência; pode ser — ou não — sentido como tal pela percepção de quem vê. Essa percepção pode não ser acionada somente pelo olhar, mas por todo o corpo daquele que me vê, com as conexões que este faz, enfim, por empatia sinestésica.
- Outra referência: o livro *Escrita INKZ — antimanifesto para uma arte incapaz*, de Boaventura Sousa Santos. Outro livro dele que usamos na pesquisa de mestrado é o *A gramática do tempo — para uma nova cultura política*.

Agosto e setembro de 2009

ENSAIOS — POSSIBILIDADES DE CENA

- No chão deitada, câmera no topo da cabeça: são duas possibilidades:
 - de costas: manipulo minha cabeça deixando seu peso ser a alavanca para impulsioná-la em várias direções;
 - de bruços: partes do corpo se destacam e voltam para o chão alternadas — cotovelo; quadril; cabeça; pé etc.

Observação: nesse trabalho e outros trabalhos nossos, é recorrente a escolha da cabeça como parte do corpo que levanta questões sobre a diluição da dicotomia mente–corpo: a cabeça é comumente designada como o lugar onde se processa o raciocínio e o pensamento (o que supostamente nos diferenciaria do restante dos animais), com isso, em diversas obras (muitas vezes sem pensar previamente nesse assunto), coloco a cabeça em um lugar que não lhe é tão atribuído na tentativa de criar estranheza nos olhares. Em *iN_vertido*, essa cena da manipulação da cabeça com as mãos do meu próprio corpo cumpre essa função. A intenção é

usar a imagem gravada de uma das cenas da obra Bom de quebrar em um monitor, onde impulsiono minha cabeça várias vezes ao som de uma música por longos minutos.

- No “samba”: eu danço de costas, e Drica filma meu rosto distorcendo-o; e/ou pode usar a filmagem no comando “negativo”.
- Do “samba”: percebo que uso muito a combinação entre tônus alto + oposições entre os pés que pressionam o chão e o quadril alinhado que puxa o corpo para baixo (a partir do cóccix). O que provoca muitas torções. Quando amplifico isso, algumas vezes todo o corpo se vira ao contrário em relação à cabeça, ou seja, a cabeça com os ombros continuam “pra frente”, enquanto o restante do corpo se volta pra trás.

REFLEXÕES

Dentre as questões propostas inicialmente, uma das mais importantes é aquela que diz respeito à criação de estados corporais como parâmetro para a composição. Na terceira apresentação do processo criativo, na Plataforma Internacional de Dança, pudemos visualizar melhor a concretização dessa proposta. O resultado mais importante foi perceber a sintonia da música e da captação das imagens (pré-gravadas e em tempo real), ou seja, houve o entendimento mútuo na criação de estados no conjunto da obra: na relação entre espaço, tempo, música, imagens e corpo. Foi uma experiência muito positiva concretizar isso. A videoartista e o músico, também como intérpretes em cena, não só compuseram imagens e música mas também, e sobretudo, apropriaram-se da proposta em seus corpos.

A criação de estados na cena difere de uma composição pautada na lógica linear do começo, meio e fim. A partir de uma proposta corporal que se repete, há o aparecimento de outras propostas à medida que o corpo se modifica com o passar do tempo. A imagem inicial (pré-gravada; projetada na parede) do trabalho nessa terceira apresentação — o céu e o mar — não foi colocada aleatoriamente: dialogando com essa mudança de estados do corpo, usamos uma metáfora que é do dia a dia, ou seja, o mar e o céu (e o pôr do sol e o nascer do sol...) são elementos perenes; contínuos nas nossas vidas, mas que se modificam ao longo do(s) dia(s) em cores, formas e intensidades muito diferentes; mais: modificam-se nas inter-relações com os corpos.

Outubro de 2009

CURIOSIDADES.... E MAIS REFLEXÕES, principalmente sobre nossa pequena temporada no teatro Gamboa Nova, dias 14, 15, 21 e 22 de outubro

Muitas pessoas mencionaram o engajamento de dançarina com videoartista e DJ. Durante o processo criativo, uma das grandes preocupações foi criar caminhos por onde todos pudessem se apropriar, à sua maneira, do que estava sendo criado. Foram comuns os momentos de estranheza, pois, afinal, tratava-se de uma proposta minha de dança, muito diversa do que Som do Roque e Drica Rocha fazem em seus trabalhos individuais, mesmo que tenham experiências no campo da dança, em especial nas nossas produções como L.A.M.I.A Coletivo. Além disso, mesmo com a necessidade de experimentar a linguagem do vídeo e da mixagem de sons, meus conhecimentos afins são limitados. Mesmo assim, acreditamos que conseguimos fazer uma síntese artística cuja participação de todos foi expressa com muita apropriação dos sentidos e significados pretendidos inicialmente e durante a composição. Por isso, a criação foi coletiva e músico e videoartista se mantiveram também em cena em todas as versões apresentadas; pode-se considerar que também participaram como intérpretes da obra.

O L.A.M.I.A. Coletivo – Laboratório de Arte Multimídia e Intervenção Urbana — foi criado em maio de 2008 e tem o interesse em pesquisar as relações entre corpo, ambiente e linguagem audiovisual em suas experimentações. É composto por pessoas que trabalham com diferentes linguagens. Dentre as principais produções destacam-se: as videodanças *Contrapontos*; *Marés* e *In_pressões sobre azulejos: ensaio para banheiro, vestiário, hospital*; e as performances *Lama* e *Gabinete instantâneo de leitura*. Componentes: Drica Rocha, Som do Roque e Verônica de Moraes, dentre outros artistas e ‘não artistas’ que somam suas idéias e corpos nas propostas dos vídeos e das intervenções urbanas.

Fiquei muitíssimo feliz com a presença do mestre de capoeira angola Zé do Lenço, de 60 anos, e de duas das minhas colegas de treino no último dia do espetáculo no teatro Gamboa Nova. Treinei na escola dele, a Associação de Capoeira Angola Relíquia Espinho Remoso, nos meses de março, abril, maio e junho, onde tive a oportunidade de conversar com ele sobre a pesquisa artístico-acadêmica *iN_vertido*. Foram muito boas as nossas conversas e até tentamos fazer uma espécie de apresentação-palestra na escola; mas, infelizmente, as circunstâncias — falta de tempo e de estrutura da escola — não permitiram. Com certeza, ainda quero fazer isso no ano que vem, afinal a pesquisa se faz por meio de diálogos possíveis em diversas instâncias do nosso entorno. Fala do mestre após a apresentação: “Nossa! Você mexe todas as partes do corpo!”. Essa fala poderia ser considerada corriqueira, porém é interessante vir de um homem que jogou capoeira durante toda a vida e tem em seu corpo os traços e as memórias da complexidade dessa luta-dança-arte marcial-esporte.

Um conhecido mestre em física pela UFBA me disse mais ou menos assim: “Sou leigo em matéria de dança, mas gostaria de comentar: você ficou muitos momentos com as costas assim, muito tensas! Eu vi um corpo angustiado. Parece que a tensão vinha lá de dentro do seu corpo, dos ossos, dos nervos e dos músculos. Eu entendi o espetáculo até este momento, mas do meio para o fim, já não entendi, não vi conexão entre esta parte e o final”. É interessante esse comentário por dois motivos: o espectador visivelmente tem uma noção de entendimento que é comum em se tratando do significado de “entender uma obra artística”. Ele teve a necessidade de ligar as cenas num todo coeso que lhe dissesse algo, como num texto escrito, por meio do encadeamento de letras, palavras e frases. Mesmo assim, ele pôde ver um “corpo angustiado”: o corpo em movimento lhe comunicou algo, mesmo que sua comunicação tenha sido de estados em vez de “frases” ou padrões de movimentos. De qualquer forma, essa foi uma interpretação minha e continuamos a conversar por um tempo sobre isso. Foi muito proveitoso.

Uma colega de mestrado alemã, que pesquisa as “danças africanas”, percebeu que em todo o trabalho estou muito em contato com o chão, mesmo em pé. Ela disse que via sempre uma pressão do corpo inteiro para baixo, principalmente o pé no chão. Essa observação me deixou muito contente. O esforço em manter o corpo sempre “apontado” para baixo é muito grande em *iN_vertido*, no entanto trata-se de um esforço “interno”, digamos assim. Muitas vezes, não é um esforço para “mostrar” que eu estou pressionando o chão, e sim uma organização do corpo para comunicar outras coisas, mas partindo desse princípio e relacionado com ele.

Isso talvez esteja intrínseco com a proposta de trabalhar com as danças populares como “ignição” para criar metáforas, estados, movimentos; ao contrário de mostrar uma obra em que o público reconheça o “repertório” dessas danças. No meu primeiro trabalho solo autoral, *Bom de quebrar*, criado em 2005, essa proposição começou a se afirmar. Entretanto, algumas pessoas ficavam verdadeiramente incomodadas com o fato de não “enxergar” a capoeira e as danças de rua no seu “resultado” cênico. Em certa ocasião, o solo recebeu críticas contundentes a este respeito. Fiquei muito tempo matutando sobre essas reações, algumas delas fervorosas; e me passaram pela cabeça hipóteses de interpretação para elas. Meu primeiro sentimento foi de frustração: “Não consegui mostrar o que queria! Não consegui mostrar que os princípios corporais dessas danças estão no meu corpo!” (o que pra mim era óbvio, já que a forma como encaro a dança, em todas as instâncias, é totalmente outra depois que comecei a criar questões sobre as “danças populares”). O tempo passou e tive outros *feedbacks*, negativos e positivos, nas várias apresentações que fiz. E pensei na “reclamação”

recorrente de boa parte do público “leigo” do que se passou chamar de dança contemporânea: a de que parece que dançamos somente para os nossos pares, para quem “entende” de dança. E arrisquei uma possível hipótese, conforme minha experiência em dançar o solo em ambientes muito diversos um do outro: “parece que fiz o ‘contrário’! Somente as pessoas que conhecem, ou têm, ou tiveram algum contato ou vivência com, essas danças – as ditas populares –, é que “reconheceram” a capoeira e as danças de rua na obra *Bom de quebrar!*”

Sob outro prisma, outras opiniões e apreciações se deram pela necessidade de enxergar um “todo” coeso: mesmo “reconhecendo” elementos da capoeira e das danças de rua, algumas pessoas diziam: “é, eu ‘vi’, só ‘naquela e naquela’ cenas, depois não vi mais”. É como se houvesse um tipo de reivindicação de fidelidade em mostrar “o tempo todo”, e em todo o trabalho, as corporalidades contidas na pesquisa, além de reconhecê-las. Esse tipo de necessidade esbarra no conflito binário prática-teoria ainda (e assustadoramente) tão difundido e pude constatá-lo nos discursos de cientistas e artistas que inclusive trabalham e escrevem a favor de novos paradigmas e epistemologias contra o binarismo na ciência e nas artes, mas que, ao assistir *Bom de Quebrar*, ficaram absortos em não reconhecerem um passo da capoeira ou de outra dancinha “popular”, o que reforça a emergência de um outro tipo de prática-discurso-(auto)crítica mais eficiente no e do nosso tempo.

Nos *releases* resumidos em textos de divulgação — tanto no processo de *Bom de quebrar* quanto em *iN_vertido*, sempre fiz questão de não citar que estávamos fazendo uma apropriação dessas linguagens para, justamente, não criar esses “ruídos” e desentendimentos. Porém, muitas pessoas que tiveram contato direto com textos da pesquisa acadêmica — sobretudo colegas, professores, curadorias — tiveram a necessidade de abranger esse “todo” no trabalho, curiosamente... Por essa experiência, no programa destinado à apresentação de *iN_vertido: pontos de vista, tensões e contrapontos* no tetro Gamboa Nova, procurei expor um texto que explicasse melhor que tipo de apropriação estamos fazendo.

Alguns causos...

Um aluno que fez uma oficina referente à obra *Bom de quebrar* me disse que os princípios que trabalhamos, principalmente o de “enraizamento” dos pés, melhorou muito sua *performance* nas danças que ele faz no seu terreiro de Candomblé. Já uma amiga simpatizante da religião Umbanda logo me disse sobre uma das cenas do espetáculo: “Você parecia um caboclo encostado!”. E colegas da graduação e de treinos de capoeira disseram: “É óbvio que sua referência é a capoeira, ela está sem dúvida no seu corpo”. Esses e outros “causos” me fizeram pensar na possibilidade de que talvez nós intérpretes e pesquisadores de dança contemporânea, geralmente, temos um conhecimento muito superficial das chamadas danças

populares, bem próximo do senso comum: a de que elas remontam um “primitivismo” muito bem utilizado pela indústria do turismo e de massa na venda do exótico.

É claro: as hipóteses sempre são especulativas, porque se trata de assunto muito subjetivo, mas importante para a continuidade das investigações. Um estudo mais demorado por meio de pesquisa de campo e entrevistas poderia elucidar melhor e constatar fatos, o que não faz parte dos objetivos aqui. Quando digo hipóteses significa sempre que estou refletindo, e não as usando para decisões e justificativas concretas.

Realmente parece mesmo que a dança comunica algo, ou não, conforme o ambiente em que está inserida. Essa sensação é ainda mais forte se eu considerar meu trânsito entre Minas Gerais e Bahia. Resido neste estado há oito anos, e muitas corporalidades encontradas por aqui são muito difíceis de entender; é preciso nos deparar e encarar nossos preconceitos de frente, nossos hábitos, nossos costumes, nossas crenças, quando viemos de um lugar longe do Nordeste e nos deparamos com ele. A mudança do interior mineiro para Salvador me trouxe revelações às vezes poderosas, às vezes dolorosas, nesses processos de reconhecer-me e entender o lugar onde vivo, e agora na posição de pesquisadora-intérprete-criadora em dança. Precisei reaprender muitas coisas em solos soteropolitanos... Me parece que realmente nem todas as danças são “pra todo mundo”, realmente! Mesmo com o desejo e a tentativa recorrentes de ser compreendido(a) por todos; de “conseguir ser” universal; criar uma arte universal. É claro que para quem se propõe a pesquisar dança essas questões podem parecer básicas, mas, em algumas ocasiões, percebe-se uma desconexão gigantesca entre o discurso retórico-acadêmico de alguns pesquisadores e suas falas sobre determinadas obras de dança. Alguns deles tomam para si as falas do “senso comum”: aquelas tanto dicotômicas e superficiais, quanto apressadas e equivocadas. Talvez essa incoerência revele, positivamente, a capacidade da arte de descortinar certas paixões encobertas pelos véus acadêmicos...

De qualquer forma, aqueles depoimentos e aquelas hipóteses, afinal, não serviram para amenizar minha autocrítica e a preocupação em tentar deixar claras minhas necessidades e proposições. O presente relatório é um pouco o reflexo dessa tentativa no processo contínuo de pesquisa e reflexão. A escolha pela natureza desta investigação vem, portanto, das minhas experiências numa cultura, ao mesmo tempo, desconhecida e familiar, por se tratar da vastidão do nosso país, tão diverso e tão próximo de cada um. O modo como tentamos levantar questões e criar metodologias de ensino e criação exprime a maneira como enxergamos esse paradoxo.

De outro lado, está minha história de dança, boa parte dela muito pautada na definição de dança como apreensão de técnicas corporais variadas em busca de um corpo “versátil”.

Com o passar do tempo — e disso todo dançarino que se aventura por esta “jornada” sabe —, “reproduzir” um passo de dança, seja ele qual for, se torna uma rotina nem tão desafiadora assim. Percebe-se que essa preocupação (ou exigência de um mercado em ascensão? Outro paradoxo...) vem sendo uma constante nas últimas décadas, porém a busca do “corpo versátil” ainda prevalece com força. Nossa tentativa, muitas vezes, é radicalizar a negação da postura por acreditar que outros modos de criar e ensinar dança produzam mais complexidade e resultam em mais autonomia para pesquisadores-intérpretes-criadores e aprendizes. Sem negar — é claro — que informações técnicas fazem parte do meu corpo e de suas transformações.

Tratar das “danças populares brasileiras” como ponto de partida na criação em dança exige, para nós, certo “cuidado”. Olhar somente para os padrões de movimento significa descartar uma série de singularidades e problemas inscritos nessas corporalidades e nos ambientes em que transitam.

Reproduzir padrões de movimentos e passos de dança das chamadas danças populares brasileiras em “palcos italianos”, em muitas ocasiões, reproduz também padrões sócio-políticos, que por sua vez, na maioria dos casos, mantêm essas manifestações em lugar desprivilegiado na nossa cultura. Tecnicamente, em três ou quatro meses, qualquer dançarino(a) “se torna” um capoeirista; em um ano e meio, pode ser que ele/a se “transforme” em um grande *b-boy/girl*. Mas o que achamos interessante é rever o pensamento de que isso “basta” para combinar vários passos de capoeira intercalados com passos de dança de rua; montar cenas criativas e misturar tudo junto a efeitos de iluminação e ritmados ao som de músicas marcantes...

Por fim, não achamos um “crime” criar dança nesses termos nem queremos proliferar discursos essencialistas, tão comuns nas discussões sobre cultura popular. O que queremos com esses dizeres é não expressar a diferença entre criar e ensinar dança desta maneira ou daquela maneira, mas defender e expor a crença de que outras características intrínsecas nos ambientes onde essas danças são produzidas, repensadas e recriadas dia a dia, podem — e devem — ser consideradas, principalmente quando pretendemos levantar, de forma direta ou indireta, questões políticas preocupadas com nossa realidade. Para além de um “puritanismo” simplório, é fundamental, por exemplo, pensar nos processos históricos e sociais da maioria das pessoas que praticam e sobrevivem da capoeira e das danças de rua em Salvador, no momento em que me aproprio dessas corporalidades. A função do artista não é resolver os problemas grandes que existem como resultados dessas heranças, mas podemos — sim —

ressignificá-las em discurso-corpo com mais responsabilidade. É um desafio que vale a pena perseguir, e é sempre uma busca.

iN_vertido: pontos de vista, tensões e contrapontos pretende ser sempre uma obra em trânsito, onde corporalidades se misturam a memórias e anseios, aos diálogos feitos em todo o processo, à perspectiva de sempre recriar os modos como olhamos, dançamos, vivemos o nosso entorno.

ANEXOS



FIGURA 42 – Cena de ensaio geral de *Bom de quebrar* na ocasião da mostra Rumos Cultural Dança 2007/São Paulo.
Fonte: meu acervo, Foto: Gil Grossi

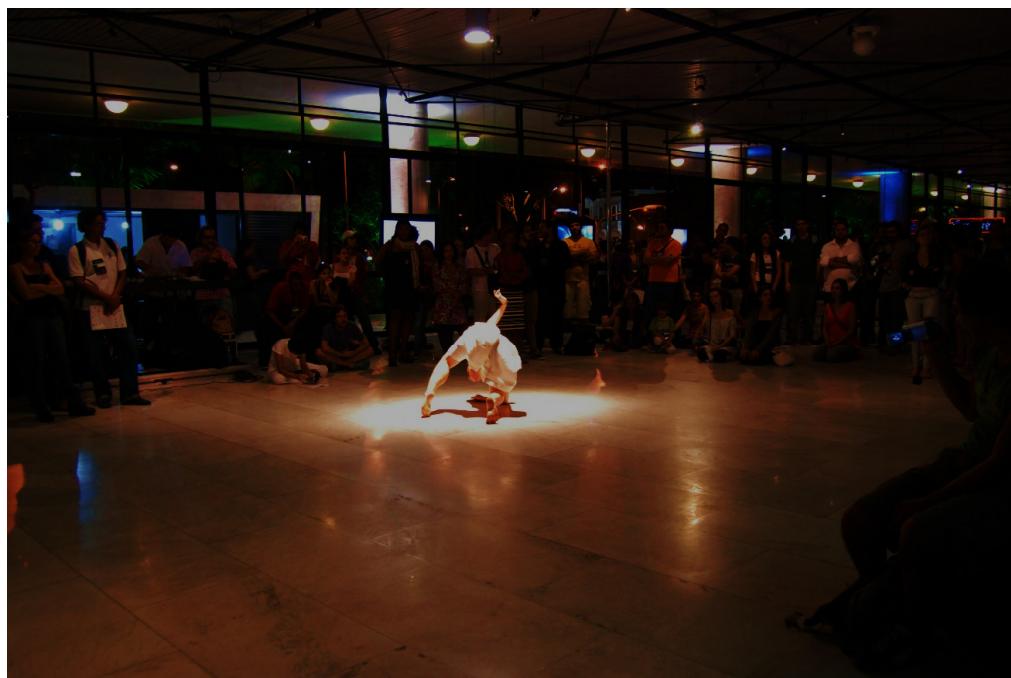


FIGURA 43 – Cena de *iN_vertido* no 8 Sencine, Salvador, 2009
Fonte: meu acervo. Foto: Claudia Buonavita.

ANEXO A – Divulgação das obras artísticas em periódicos

DANÇA I Bahia é destaque no *Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*, com quatro premiações entre as 30 previstas

Solução em movimentos

TATIANE FREITAS
tfreitas@grupoartarde.com.br

Pesquisas temáticas eficazmente traduzidas em movimentos de dança renderam a duas coreógrafas e a uma companhia de dança baianas a conquista de prêmios no *Rumos Itaú Cultural Dança 2006-2007*. Fora São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro foram os únicos Estados que tiveram premiados nas duas categorias previstas pelo programa de incentivo, que está na terceira edição.

Ao todo, foram selecionados 30 grupos/profissionais de oito Estados brasileiros, sendo 25 na categoria Obras Coreográficas e cinco na categoria Vídeodança. A premiação consistiu em bolsas nos valores de R\$ 12,5 mil (vídeodança), R\$ 26 mil (projetos de solos ou duos) e R\$ 35 mil (projetos de grupo). A verba é direcionada

para a produção dos espetáculos, que serão apresentados pela primeira vez na *Mostra Rumos Dança*, que acontece entre os dias 2 e 11 de março, em três diferentes espaços, em São Paulo.

Da Bahia, o Grupo Dimenti é o destaque entre os selecionados. Conhecida por mesclar linguagens de dança e teatro, a companhia baiana foi premiada pelo vídeodança *Sensações Contrárias* e pela obra coreográfica *O Poste, a Mulher e o Bambu*.

O trabalho de vídeodança, ambientado no Recôncavo baiano, tem a assinatura dos videomakers Matheus Rocha e Amadeu Alban e do coreógrafo Jorge Alencar. "Escolhemos como locação um casarão colonial em Cruz das Almas, porque a temática trata de opressão da sexualidade e procurávamos um ambiente que sugerisse represália",

explica Alencar.

O trio recebeu R\$ 12,5 mil para realizar *Sensações Contrárias* depois de passar, junto com 15 duplas de videomakers e coreógrafos, por uma oficina intensiva sobre conceito, dramaturgia e produção com o diretor inglês David Hinton. Dos 15 trabalhos, apenas cinco foram contemplados com a bolsa.

Na categoria Obras Coreográficas, o Dimenti conquistou o prêmio de R\$ 35 mil para tirar do papel o projeto *O Poste, a Mulher e o Bambu*, que busca a conexão entre teatro e dança a partir da idéia de confissão na obra de Nelson Rodrigues. "A idéia foi trazer elementos do teatro para a concepção coreográfica, sair de um texto dramático, fazer a leitura simbólica e resolver isso no corpo", comenta o coreógrafo.

O Poste, a Mulher e o Bambu

foi um dos 25 selecionados entre 534 projetos. A seleção ocorreu a partir do envio de uma proposta escrita do direcionamento da pesquisa e de uma demonstração por vídeo. O espetáculo tem dez dançarinos e será apresentado em São Paulo, na *Mostra Rumos Dança*, no dia 6 de março, na Sala Crisatempo. Já o lançamento da vídeodança ocorre no dia 3, na Sala Itaú Cultural.

INVERSÃO – A dançarina baiana Clara Trigo também concorreu, com o espetáculo solo *Deslimites*, e conquistou o incentivo de R\$ 26 mil para levá-lo aos palcos. O projeto, que tem trilha sonora assinada por Arnaldo Antunes, é um reaproveitamento de idéias que já acompanhavam a bailarina e que buscam propor ao público um olhar diferente do convencional. "Proponho uma mu-

dança de ponto de vista, a partir da fusão de gestos e do alcance máximo do movimento, em busca de modificar as dimensões da representação da mulher soteropolitan na dança", diz.

Clara Trigo, que é fundadora do núcleo permanente de pesquisa e criação Sua Cia. de Dança, informa que o espetáculo traz movimentos contínuos, rasteiros e lentos, em diálogo com a música. "Escolhi Arnaldo Antunes por reconhecer no trabalho dele os aspectos de inversão de sentidos e geração de canais de percepção que permeiam a minha caminhada", diz. *Deslimites* será apresentado no dia 4 de março, no Teatro Gazeta.

Pesquisa desenvolvida na Escola de Dança da Ufba, pelo Programa de Iniciação Científica-Fpesb-Ufba, levou a mineira Verônica de Moraes a conquistar

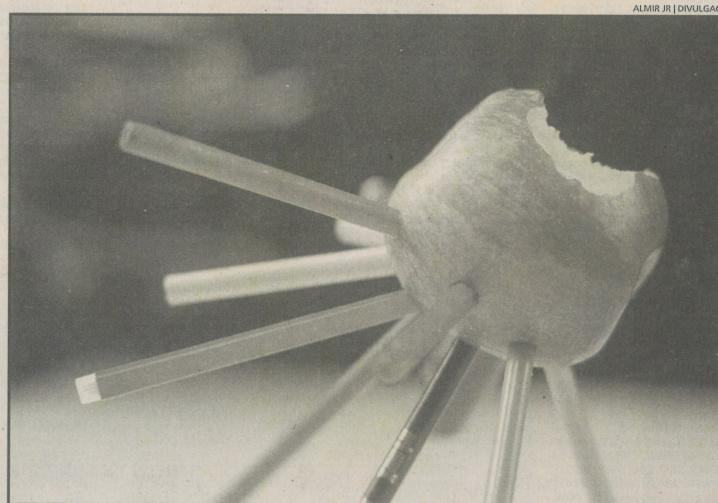
premiação para mais um projeto inscrito pela Bahia. O espetáculo *Bom de Quebrar* é resultado do estudo *Intercruzamentos entre a Capoeira Angola e o Movimento Hip-Hop*, orientado pela professora Eloisa Domenici. A proposta é "levantar semelhanças entre a corporeidade de Angola e os movimentos do brake dance em Salvador, discutindo questões referentes à apropriação e resignificação. O cenário é uma caixa de brinquedos, que sugere manipulação arriscada de informações", explica Moraes. *Bom de Quebrar* será levado ao palco, pela primeira vez, na *Mostra Rumos Dança*, no dia 3 de março, no Teatro Gazeta.

Nesta edição, o programa *Rumos Itaú Cultural Dança* foi marcado pelo aumento de 35% em relação às inscrições da edição anterior, realizada em 2003.

ALMIR JR | DIVULGAÇÃO



Bailarina e estudante de dança, Verônica de Moraes participa com o espetáculo *Bom de Quebrar*



O Grupo Dimenti usa a maçã em cena como metáfora do desejo no olhar nelsonrodriguiano



A baiana Clara Trigo apresenta o solo 'Deslimites' na terceira mostra Rumos Dança, que começa amanhã, em São Paulo

Identidade mestiça de corpos que dançam

Mostra Rumos Itaú Cultural Dança reúne 30 obras inéditas de jovens criadores brasileiros

Joceval Santana

Uma amostra das inquietações que movem jovens criadores brasileiros vai estar em pauta de amanhã até o dia 11, quando acontece a terceira Mostra Rumos Itaú Cultural Dança, em São Paulo. O panorama apresenta 30 obras inéditas, sendo 25 montagens para palco e cinco realizações em videodança, num mapeamento nacional que inclui, pela primeira vez, três coreógrafos representantes da Bahia: Clara Trigo, Jorge Alencar e Verônica de Moraes. É um número expressivo e abrangente, pois o projeto Rumos tem como orientação principal – e mérito – mapear, contribuir para a formação e difundir o trabalho de artistas que fazem da pesquisa a força catalisadora de suas criações.

As 25 obras coreográficas foram selecionadas para a mostra da etapa 2006-2007 do Rumos Dança de um universo de 534 projetos inscritos e representam um aumento significativo em relação à que aconteceu em 2004, quando foram mostrados 14 trabalhos (de 415 inscrições). "A princípio seriam 22 bolsas oferecidas para que os artistas desenvolvessem suas propostas, mas foi difícil escolher e acabamos ficando em 25. Mesmo assim, uns 38 poderiam ter ficado e 53 era bons", contabiliza Sonia Sobral, gerente de artes cênicas do Itaú Cultural e organizadora do Rumos Dança desde 2000, quando foi criado.

Quando Sonia diz "bons", contudo, ela não pretende estabelecer um mero juízo de valor: "A escolha se deu mais por projetos que estão procurando novos métodos e estratégias de organizar a dança. E os artistas precisam de recursos, de tempo para explorar novos métodos, mesmo que seja para depois descartá-los". O que se deve conferir no palco da Sala Itaú Cultural, do Teatro Gazeta e da Sala Crisantempo, portanto, é um cruzamento de questões e provocações, que, através de processos corporais,

enfrentam o ideário contemporâneo.

"Se a gente pudesse dizer algo sobre o perfil dos projetos, diria que o que permeia a maioria deles é a questão da identidade. Isso está no trabalho da baiana Clara Trigo, no de Letícia Sekito, uma 'japonesa' de São Paulo, que abre as apresentações, e mesmo naqueles inscritos que não ficaram", localiza a organizadora. Tanto que a largada oficial da terceira mostra do Rumos Dança acontece com *Identidade e mesticagem*, palestra dupla ministrada por Helena Katz (crítica de dança) e Amálio Pinheiro, doutores em comunicação e semiótica da PUC-SP.

"Vou levar para o campo da dança as hipóteses de Amálio a respeito da mesticagem no Brasil, que nós já somos mestigos de partida. A questão é a consequência disso, o que fazer com esse armazenamento e mistura de informações", adianta Helena Katz. Sonia Sobral diz que pensou na palestra inicial como uma maneira de contribuir efetivamente com as preocupações dos artistas que integram a mostra; Katz acrescenta a esse time, "toda a torcida do Flamengo".

Sem padrão - As colocações da crítica da dança com certeza devem ecoar diretamente, por exemplo, em Clara Trigo, que apresenta o solo *Deslimites*. "É uma pesquisa no qual o corpo rejeita padrões, cuja lógica é procurar novos pontos de vistas e outras formas de olhar", comenta a coreógrafa, que conta com música de Arnaldo Antunes feita especialmente para sua criação.

A mudança de perspectiva é uma preocupação constante da obra de Clara Trigo, desde quando estreou seu primeiro espetáculo, o bem-sucedido *Idéias de teto* (em 2002). Em *Deslimites*, essa necessidade de frustar as expectativas atinge inclusive a "figura da mulher que dança na Bahia": "Invisto num movimento contínuo, em formas que se transformam constantemente. Quando pensa que se vê uma coisa, já é outra". A manipulação de informação corporal também faz parte da proposta de *Bom de quebrar*, obra de Verônica de

Moraes, mineira que mora na Bahia há três anos.

O trabalho cruza várias manifestações populares, da capoeira ao hip hop, do bumba-meboi ao fandango paulista. "É um pensamento mestigo no corpo que dança, que teve contato com essas linguagens fora de seus contextos próprios. A questão é como eu reorganizo essas informações no meu corpo", diz Verônica, que dança ao som do rapper BNeagão e scratches remixados. Com um tópico autobiográfico, a

coreógrafa diz que transita entre o lúdico e o risco. "Bom de quebrar quer dar uma nova visão para os estereótipos, o feminino, o corpo ideal, como essas coisas são vistas e manipuladas pelo senso comum", propõe.

Terceiro representante da Bahia, Jorge Alencar leva sua trupe do grupo Dimenti para mostrar *O poste, a mulher e o bambu*, obra que partiu da imersão no universo do dramaturgo Nelson Rodrigues. "Buscamos a idéia de confissão na obra de Nelson. O espetáculo tem muitos elementos e arquétipos do universo rodrigueano e, quase como uma trama paralela, faz uma ironia ao modo de pensar a Bahia", define o coreógrafo e diretor, cujo trabalho à frente do Dimenti, grupo com quase dez anos de atividade, está marcado pela irreverência no embaçamento de linguagens (teatro, dança, quadinhos, vídeo e música).

Em tempo, o grupo aproveita e cumpre

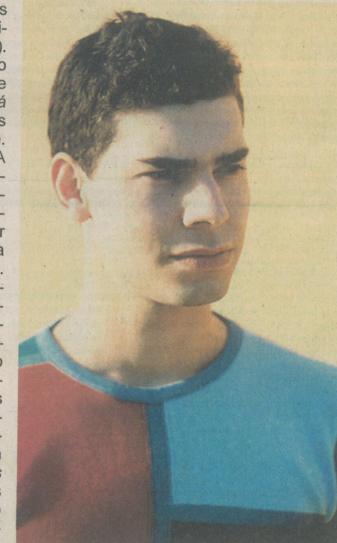
temporada com *Chuá* em São Paulo, através da Caravana Funarte.

Videodança - A experiência com cruzamento de linguagens, inclusive, já havia feito Jorge Alencar e o Dimenti investir na seara do videoclipe. Mas uma obra de videodança – coreografia elaborada especialmente para o vídeo – ainda não havia sido testada pelo coreógrafo baiano. No Rumos Dança, ele e os video-makers Matheus Rocha e Amadeu Alba exibem *Sensações contrárias*, filmados num antigo casarão no recôncavo baiano. "Tocamos no universo da sexualidade, no cerceamento, que também tem muito a ver com Nelson, na forma como a câmera procura os corpos e os movimentos. São corpos que aparecem desavidaadamente na banalidade cotidiana da casa", comenta Jorge.

Ele foi um dos cinco coreógrafos selecionados para criar obras de videodança, ao lado de quatro cariocas. Ao todo, foram 128 projetos inscritos e 15 duplas convidadas para um workshop com o diretor inglês David Hinton, criador de trabalhos com o grupo de teatro físico DV8. Dessas, cinco receberam o financiamento para a realização dos roteiros. Lançado na segunda edição do Rumos Dança, o incentivo à realização de videodança (único no país) teve um aumento de 70% na inscrições em relação à edição passada, quando foram realizadas duas obras.

Div./Matheus Rocha

A manipulação de informações é abordada em 'Bom de quebrar', obra de Verônica de Moraes



Jorge Alencar leva trupe do Dimenti para mostrar a coreografia 'O poste, a mulher e o bambu'

Dança com Rumos

Projeto do Itaú Cultural chega a Salvador com coreografias, videodanças, oficinas e debates

Margareth Xavier

Movimentos antes esparsos correm para uma tripla na qual é possível pensar, investigar e criar proximidades ou distâncias de outros companheiros de viagem sem ter a obrigatoriedade de chegar a um lugar previamente definido. A cada pedaço do caminho está presente a liberdade para voltar atrás, adiantar o passo, dar por concluída a jornada ou mesmo desistir de tudo e abrir novas frentes. Assim é o Rumos Itaú Cultural Dança que, de hoje a domingo, traz a Salvador uma versão reduzida da edição 2006/2007.

No evento gratuito, na Sala do Coro, seis espetáculos de dança, três oficinas e cinco videodanças, incluindo produções baianas. "A programação de Salvador é especial porque se aproxima, em escala bastante reduzida, do panorama oferecido para os artistas contemplados, com encontros voltados para a produção e também para a reflexão e pesquisa em dança contemporânea", comenta Sonia Sobral, gerente de Núcleo de Artes Cênicas da instituição. Depois do lançamento em São Paulo, em 2007, do qual participaram os 25 espetáculos selecionados e foram exibidos os cinco videodanças, o projeto já passou por 11 estados brasileiros.

Estão na lista da programação daqui os baianos *Deslumbrantes*, de Clara Trigo (Sua Cia. de Dança), *O poste, a mulher e o bambu*, do Dimenti, *Bom de quebrar*, de Verônica de Moraes. Há

também Vapor, do grupo paulista Musicanor, *Amarelo*, da paranaense Elisabete Finger, e *Outras partes*, de Vanilton Lakka, Cloifson Luis e Fábio Costa, de Minas Gerais. Na lista de videodanças, *Sensações contrárias*, também do Dimenti, e as cariocas *FF*, *Fora de campo*, *Jornada ao umbigo do mundo* e *Passagem*.

Também estão previstas oficinas com Vanilton Lakka, Elisabete Finger (Coletivo Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial) e Helena Bastos e Raul Rachou (Musicanor), além de um debate sobre dança contemporânea com Sonia Sobral, Lúcia Matos (diretora de Dança da Funcab) e Flor Violeta (pesquisadora local do Rumos Dança). Há espaço ainda para o lançamento soteropolitan da caixa *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. A publicação traz textos, ensaios fotográficos e DVDs com o registro dos espetáculos selecionados, videodanças e entrevistas.

A caixa não pode ser vendida e é distribuída gratuitamente pelo Itaú Cultural para diversas instituições. Em Salvador, ela já está disponível para consulta no Teatro Vila Velha, Escola de Dança da Funcab, Biblioteca Central da Ufba, Biblioteca da Escola de Teatro da

Ufba, Liceu de Artes e Ofícios, Hora da Criança, Casa Via Magia, Sesc Salvador, Projeto Axé, Funcab, Teatro Sesc/Senac Pelourinho e Casa XIV (Anexo do Teatro XVIII).

Pense e dance - Desde que foi criado, há dez anos, o Rumos Dança tem como sua matéria-prima a produção artística brasileira, que busca identificar iniciativas e realizar mapeamentos de nomes ainda emergentes no cenário de diversas linguagens e campos de reflexão. "Para pensar a arte é impossível tornar o texto fora de seu contexto, ou separar a produção artística da intelectual", declara Sonia.

Mas o maior trunfo do programa é mesmo a aposta no processo de criação, característica que o difere da maioria dos editais realizados para a área. "A diferença é que eles, do Rumos, estão interessados em viabilizar da melhor forma possível a pesquisa artística. Existe toda uma equipe que desdobra para oferecer ao artista todas as condições que ele precisa para desenvolver suas criações", afirma Clara Trigo.

Mais do que apoio financeiro para um pesquisa que pode se estender por sete, oito ou nove meses, existe toda uma estrutura propícia à pesquisa e rea-

lização, com liberdade de criação para o artista. Palestras, oficinas, discussões e acompanhamento permanente de especialistas e outros pesquisadores fomentam a produção, que com isso ganha em qualidade, diversidade e continuidade. "As possibilidades de trocas durante todo o processo são muito intensas, além da circulação de obras e idéias", afirma Jorge Alencar, do Dimenti, que produz o evento em Salvador.

E não é só isso.

"É um privilégio para o artista poder dedicar todo o seu

dia à dança e à pesquisa artística, sem ter que se preocupar tanto com a sobrevivência", comenta Verônica de Moraes. Além das apresentações em diversos estados, as publicações são também outro ponto forte no quesito difusão.

Não bastasse, os organizadores já

pensam em algumas mudanças para o que será a quarta edição do projeto, com inscrições que serão abertas no início de 2009: "Em um laboratório de química, pesquisadores explodem tubos de ensaio até chegar à fórmula perfeita. Desejamos que os artistas participantes tenham cada vez mais segurança de que também podem explodir sem nunca deixar de ir em frente", diz Sonia Sobral.

Div./Alessandra Haro
O espetáculo 'Amarelo', da paranaense Elisabete Finger, integra a programação gratuita do Rumos Dança, que começa hoje, na Sala do Coro do TCA

FICHA

Projeto: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007
Onde: Sala do Coro do Teatro Castro Alves (Campo Grande)
Quando: de hoje a domingo
Ingresso: gratuito

PROGRAMAÇÃO

Hoje
9h – Oficina com Vanilton Lakka (MG)

Amanhã
9h – Oficina com Elisabete Finger (PR)
20h – *O poste, a mulher e o bambu* (BA) e *Vapor* (SP)

Sábado
9h – Oficina com Helena Bastos e Raul Rachou (SP)
20h – *Amarelo* (PR) e *Deslumbrantes* (BA)

Domingo
17h – Lançamento da caixa *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007*. Conversa com Sonia Sobral, Lúcia Matos e Flor Violeta.
19h30 – Exibição dos videodanças
20h – *Bom de quebrar* (BA) e *Outras partes* (MG)

Divulgação





Bom de Quebrar apresenta movimentos corporais desarticulados

Outras Partes tem a criação como foco central de investigação

A montagem Deslimites trata da necessidade de inverter sentidos

DANÇA CONTEMPORÂNEA | Quatro espetáculos prometem chamar a atenção do público na Sala do Coro amanhã e domingo

Corpo e tradução de sentidos

EDUARDA UZEDA

euzeda@grupotarde.com.br

Os espetáculos *Amarelo* (PR) e *Deslimites* (BA) são atrações de amanhã do Rumos Itaú Cultural Dança. No domingo, será a vez de *Bom de Quebrar* (BA) e *Outras Partes* (MG). Todas as montagens serão apresentadas na Sala do Coro do TCA, às 20 horas, com entrada franca.

A coreógrafa baiana Clara Trigo explica que o solo *Deslimites* é resultado de pesquisa desenvolvida por ela desde 2002, quando estreou sua primeira obra como criadora, *Idéias do Tero*. Ela frisa que esta montagem passou a ser estruturada em 2006, graças ao incentivo do *Itaú Cultural*.

"Trata-se de uma pesquisa de movimentos que inverte sentidos e expõe o corpo sem a lógica convencional", pontua, acrescentando que a trilha sonora original é de Arnaldo Antunes.

SENSORIAL – Já a coreógrafa Elizabeth Finger diz que o espetáculo paranaense *Amarelo* prioriza a experiência sensorial. A pesquisa da montagem teve início no Centro Nacional de Dança Contemporânea, com a idéia de concepção de um auto-retrato.

"Comecei, então, a investigar a dança, dançando, e sem uma

O espetáculo *Amarelo*, do Paraná, mostra um corpo em constante transformação, que quer compartilhar uma experiência sensorial com a platéia

idéia pré-concebida", afirma, destacando que, no palco, interage com uma lona de plástico, um pedaço de goiabada e uma planta cactus. O toque, o gosto, o cheiro são alguns componentes selecionados para a experiência sensorial da artista, que são compartilhadas com o público. Em 2007, o espetáculo *Amare-*

lo foi apresentado no Fórum de Dança (Lisboa), no Teatro Novelas Curitibanas e na Casa Hoffman (Curitiba). Em novembro do ano passado, o evento integrou a programação do Festival Panorama de Dança do Rio de Janeiro, este ano, foi apresentado, no Observatório, em Belo Horizonte.

TENSÃO – No domingo, a coreógrafa baiana Verônica de Moraes traz ao palco o espetáculo *Bom de Quebrar*, que integra pesquisa acadêmica da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, através do Programa de Bolas Científicas (Pibic/Fabesp).

Ela informa que é a idéia da montagem é apresentar "estados

corporais que apresentem uma quebra na estrutura convencional das coreografias, com destques para os movimentos desarticulados". Na montagem, ainda segundo Verônica, as ações também são interrompidas e as cenas apresentadas aparentemente desarticuladas. Desarticulação, hesi-

tação, tensão e indecisão são palavras-chave em *Bom de Quebrar*, que ainda apresenta imagens que mudam de sentido.

Com cerca de 30 minutos de duração, o espetáculo também enfoca o estereótipo feminino presente sobretudo nos países tropicais.

SUPORTE – Também domingo será apresentado o espetáculo mineiro *Outras Partes*, que trata do corpo enquanto suporte. A coreografia é de Vanilton Lakka, que também participa como intérprete ao lado de Chiquinho da Costa e Fábio Costa.

Outras Partes dá continuidade a um processo realizado entre 2005 e 2006, que resultou no espetáculo *O Corpo é a Mídia da Dança*. O coreógrafo Vanilton Lakka, criador e intérprete, é graduado em ciências sociais.

Já os videodanças acontecem, domingo, às 19h30. No programa, *Sensações Contrárias, FF Jornada ao Upíbigo do Mundo, Fora de Campo e Passagem*. Amanhã, às 9 horas, haverá oficina com Helena Bastos e Raul Rachou.

RUMOS ITAÚ CULTURAL DANÇA NA BAHIA | Amanhã e dom, 20h | Sala do Coro do Teatro Castro Alves (3339-8014) | R. Dois de Julho, s/n, Campo Grande | Entrada franca



Institucional | Espaços | Projetos | Editais | Agenda Cultural | Notícias | Contatos

Notícias Recentes

[Primeiro Festival de Música e Dança da Índia, Brasil e África do Sul](#)

[Casa da Música promove nesta segunda »](#)

[Lugar de Criança é no Circo segue até 28 de outubro »](#)

Espetáculos encerram edição 2007 do Projeto Quarta que Dança



O espetáculo *Bom de Quebrar*, de Verônica de Moraes, e o trabalho em processo de criação *Triscou, Pegou*, de Robson Correia, encerram a edição 2007 do Projeto Quarta que Dança, promovido pela Fundação Cultural do Estado da Bahia. As apresentações, seguidas de debate com Duto Santana, mestreando da Pós-Graduação da Escola de Dança da UFBA, acontecem no dia 17 de outubro, às 19h, na Sala do Coro do TCA, com ingressos a R\$ 2 (inteira) e R\$ 1 (meia).

O Quarta que Dança 2007 teve início em 12 de setembro e chega ao seu fim com nove apresentações (cinco espetáculos e quatro trabalhos em processo de criação) e três debates

com os especialistas em Dança: Profas. Dras. Leda Muhana e Jussara Setenta e o mestreando em Dança Duto Santana. Cerca de 600 pessoas já passaram pela Sala do Coro para conferir o projeto. Em setembro, apresentaram-se no projeto o espetáculo *Judite quer chorar, mas não consegue*, do dançarino cadeirante Edu O (12/09); *O Posto, A Mulher e O Bambu*, do grupo Dimenti (19/09); *Uma mulher abraça um guerreiro*, de Ana Maria Agazzi, *Seu João Ninguêns*, do grupo Quitanda (26/09). Este mês, passaram pela Sala do Coro o espetáculo (Semi) novíssimos ainda sem nome, do Grupo CoMeTpus Linguagens do Corpo (10/10) e dois trabalhos em processo de criação: *O Azul de Klein*, de João Perene Núcleo de Investigação, e *Cookie*, de Mário Nohato (3/10). Além das apresentações, os grupos e artistas promoveram seis workshops gratuitos em centros culturais e escolas.

A sensação de quebra nos movimentos de danças populares ajuda a dar os últimos compassos na Sala do Coro do TCA. A responsável por essa nuance coreográfica é a montagem "*Bom de Quebrar*", coreografada por Verônica de Moraes, e tem como proposta a apresentação de situações de quebra e de interrupção brusca, provocados por estados corporais de indecisão e de tensão, que permeiam a configuração de todo o espetáculo. No mesmo dia, finalizando a rodada de espetáculos de dança, o processo de criação "*Triscou, Pegou*", dirigido por Robson Correia, abre as portas para o imaginário infantil, no qual os espectadores embarcam no colorido e fantástico mundo das tradições das brincadeiras de criança.

Sobre os estados corporais, Verônica de Moraes explica que eles foram pesquisados segundo princípios de movimento que estão presentes em algumas danças populares, dentre elas o Samba de Roda, o Caboclo, a Capoeira Angola e a break dance do Movimento Hip Hop. "Desta forma, as descontinuidades mostradas em cena aludem à natureza mutável dos fenômenos culturais que ocupam a margem da sociedade, fazendo uso da própria condição transitória como estratégia de adaptação e replicação", assimila Moraes. No palco, ações interrompidas criam imagens situadas em linhas tênues entre o exótico e o grotesco; entre o humor e a violência ou entre o feminino e o androgino.

Obra em construção

Vinculado a um projeto de pesquisa, sob a orientação da Prof. Dr. Eloisa Domenici, "*Bom de Quebrar*" foi apresentado em alguns eventos do gênero, dentre eles Mostra Rumos Cultural Dança (SP); Painéis Performáticos VII e VIII (Escola de Dança-UFBA) e Pública Dança 2006 (Votorantim-SP), em diversos formatos no decorrer de sua investigação. "Em consequência – Verônica ressalta – esta criação não possui um formato rígido de uma obra coreografada, mas propostas que envolvem a criação de estados corporais e qualidades de movimento, de acordo com as etapas da pesquisa, que ocorre desde o segundo semestre de 2005", conduziu. A pesquisa para a realização desta montagem foi subordinada pelo Programa Itaú Cultural Dança 2006/2007 e recentemente contemplada pelo edital da 5ª Bienal SESC de Dança - Santos/SP.

Uma viagem ao mundo infantil

Trazendo o lado lúdico ao palco da Sala do Coro, a montagem Criação "*Triscou, pegou*" conta a história de um artista plástico que, depois de sofrer grandes desilusões no seu ofício, deseja reviver o colorido das emoções adormecidas no coração do adulto que um dia foi criança.

Ao dar asas à imaginação e vida aos personagens imaginários que permeiam a fantasia da criança, por meio das cenas trabalhadas com cores e ritmos dos cancioneiros da tradição popular, "*Triscou, pegou*" explora a riqueza da cultura nordestina, em especial a que reflete o universo da criança.

FICHAS TÉCNICAS

FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia

Bom de Quebrar

Criação e Interpretação: Verônica da Moraes
Orientação do Projeto: Eloisa Domenici
Direção técnica e operação de som: Alessandro Luppi
Trilha Sonora: Bnegão, DJ Adriano e 99Posse.
Concepção do Objeto-Capacete: Nildes Sena
Figurinista: Carol Diniz
Projeto e operação de luz: Miliane Lage
Tempo de duração: aproximadamente 25 minutos

Triscou, Pegou

Concepção e direção coreográfica: Robson Correia
Iluminação: Pablo de Paula
Elenco: Ágata Matos, César Nunes, Deko Alves, John Paul, Joeli Ely, Tariana Oliveira e Paulo Alberto
Desenhos: Cláudio Almeida

Serviço

O quê: Quarta que Dança - Bom de Quebrar (espetáculo), Triscou, Pegou (trabalho em processo de criação) e debate com Dutbo Santana (mestrando em Dança pela UFBA)
Onde: Sala do Coro do TCA. Tel: (71) 3339-8014
Quando: dia 17, às 19h
Quanto: R\$ 2,00 e R\$ 1,00
Realização: FUNCEB

Fundação Cultural do Estado da Bahia - Praça Tomé de Souza, Palácio Rio Branco - Salvador - Bahia - CEP 40.020-010 Tel: (71) 3103-4000

FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia



Institucional | Espaços | Projetos | Editais | Agenda Cultural | Notícias | Contatos

Notícias Recentes

[05.11.2007]

Festival da Filarmonicas do Racôncavo acontece de até 19/12 »

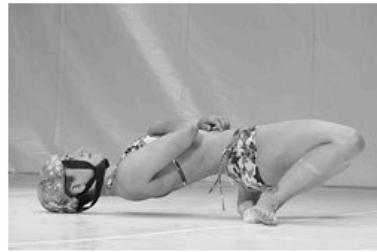
[05.11.2007]

Trio da Guiana Francesa faz show e oficina em Salvador »

[01.11.2007]

3x4: FUNCEB participa de projeto cultural da UFBA até dia 25 »

FUNCEB PARTICIPA DE PROJETO CULTURAL DA UFBA



Três espaços culturais da FUNCEB serão palco para o Projeto 3x4: Circuito de Produção Cultural da UFBA, a partir do próximo sábado (03). A iniciativa busca a integração entre os estudantes de Produção Cultural da Faculdade de Comunicação e os Núcleos de Arte e Cultura da Universidade Federal da Bahia – Escolas de Dança, Música, Teatro e Belas Artes.

O projeto visa divulgar o trabalho de novos produtores e artistas dos núcleos, através de exposições e espetáculos artísticos de diversas vertentes. Serão apresentações de dança, música, teatro e artes visuais, que ocorrerão até 25 de novembro no Cine-Teatro Solar Boa Vista, Centro Cultural de Lauro de Freitas e no Teatro do ICEIA.

Os dois primeiros dias do Circuito são reservados para a dança, no Cine-Teatro Boa Vista, Engenho Velho de Brotas. As apresentações ocorrem a partir das 17h e têm entrada gratuita. Nos dias 10 e 11 de novembro é a vez da música e do teatro, também com entrada gratuita. Até o dia 25, o projeto promove ainda uma exposição com obras de artistas dos núcleos, na Galeria do Teatro ICEIA. Mais informações no site www.3x4.facom.ufba.br.

PROGRAMAÇÃO:

Cine-Teatro Solar Boa Vista

03/11, às 17h:

- Exibição de Vídeo Dança
- INTERjeição_Ai, Eye!

04/11, às 17h:

- Well- come... acho que tá gostoso
- Bom de Quebrar

10/11, às 17h:

- Eduardo Santos
- Orquestra de Violões

Centro Cultural de Lauro de Freitas

10/11, às 15h:

- Viva o Povo Brasileiro, Ato 1

11/11, às 17h:

- O Arranca Dente

Galeria do Teatro ICEIA



Agenda Cultural novembro 2007 »

FUNCEB - Fundação Cultural do Estado da Bahia

09 a 25/11:

· Exposição dos artistas AC, Ana Verana, Jefté Muricy, Juliana Moraes, Lia Cunha, Liane Heckert, Marcos Costa, Pedro Marighella e Túlio Carapiá.

Fundação Cultural do Estado da Bahia - Praça Tomé de Souza, Palácio Rio Branco - Salvador - Bahia - CEP 40.020-010 Tel: (71) 3103-4000

PrintWhatYouLike on Jornal O POVO - Vida & Arte - Notícia



- [Ir para o Menu](#)
- [Ir para as Notícias](#)
- [Ir para os Serviços](#)

Vida & Arte

RUMOS DANÇA

Dança pode tudo?

Joubert Arrais
Especial para O POVO

A mostra Rumos Dança se encerrou no último domingo (11), depois de dez dias de apresentações, na capital paulista. O resultado da ação é um incentivo à produção artística ao ampliar as possibilidades de criação, promovendo ainda a descentralização

13/03/2007 00:17



BOM DE QUEBRAR é o espetáculo solo da baiana Verônica de Moraes que inclui pesquisas da capoeira angola e dança de rua/ FOTO DIVULGAÇÃO/ CIA DAS FOTOS

Para onde está indo a dança dita contemporânea não é uma boa pergunta. Melhor refletir sobre quais questões a gente pode ver nas obras produzidas atualmente e as consequências políticas dessas escolhas. A mostra Rumos Dança, que se encerrou anteontem, em São Paulo, é um bom exemplo. Foram 25 apresentações de pesquisas coreográficas - seis delas do Nordeste e uma do Centro-Oeste - que apontam para discussões sobre identidade, autismo, loucura, cultura popular e de massa, cibercultura, antropofagia entre outros assuntos. Nesse sentido, o evento funciona como panorama, pois amplia as possibilidades de criação, mesmo com restrições em sua abrangência nacional. É também vibrante porque dá visibilidade aos artistas e suas inquietações.

De fato, muito do que se viu não se configura como espetáculo, algo já acabado. O caráter processual fez-se presente em quase todos os trabalhos. Tal postura condiz com os objetivos do Rumos Dança. Ao viabilizar projetos de "desenvolvimento de obra", o programa impulsiona uma produção de dança, onde cada obra representa uma forma distinta de organizar um repertório individual de idéias. Quando Verônica de Moraes (BA) pesquisa a capoeira angola e a dança de rua para seu solo *Bom de Quebrar*, uma nova configuração de pensamento emerge. Na abertura, a paulista Letícia Sekito demonstrou em *E* eu disse que o conceito de identidade é transitório, partindo do solo *Disseram que sou japonesa*. Hekler Vasconcelos (PE) segue a mesma temática em *Por Si Só*, partindo de sua vivência brincante, no caso, com mediação tecnológica e em colaboração com o pesquisador italo-francês Armando Mericaaci.

O grupo Dimentim de Salvador, utilizou fragmentos do dramaturgo Nelson Rodrigues - em *O Poste*, a Mulher e o Bambu - para avançar na pesquisa sobre "corpo brotado". Por exemplo, o intérprete tem de encontrar uma solução corporal, dentre as 20 propostas em cena, como "grite com alguém como se quisesse cuspir na cara. Já as performances Amarelo, de Elisabete Finger (PR), e In-organic, de Marcela Levi (RJ), são complementares quando problematizam o corpo como ambiente antropofágico e automodulável, respectivamente. Destacando que Elisabete faz parte do coletivo *Couve-Flor*, minicomunidade artística internacional (www.couve-flor.com), que entrou na mostra também com o televisivo e teatral *Solução para todos os problemas do mundo*, de Neto Machado e Stephany Mattioli, também do Paraná.

Dessa turma, tem ainda Michelle Moura que apresentou *Gêmeos*, com Alex Cassal (RJ), onde a loucura é a temática, assim como em *Magnó Pirol*, do cearense Graco Alves. A diferença está no foco, pois o duo aborda o universo paralelo dos autistas, enquanto o solo problematiza a loucura na perspectiva do corpo submetido a tratamento químico e de reclusão. Noutra perspectiva, Valéria Vicente (PE), com *Pequena Subversão*, e Clara Trigo (BA), em *Deslimites*, apresentaram estudos de vocabulário pessoal: a primeira partindo do frevo e a segunda, da condição de mulher soteropolitan. Já Spiro, de Roberto e Gustavo Ramos (SP), foi destaque por se configurar como um espetáculo acabado - pesquisa sobre corpo sonoro em contraste com o silêncio (www.dam.art.br/spiropoert.htm) -, sem descartar o aspecto processual que esta e toda obra artística têm.

A instalação coreográfica *Organizador de Carne*, de Sheila Ribeiro (SP), em parceria com oah S. (PI), é uma dança que aborda "o que é ser gente" no trânsito e na construção de uma ética do nosso tempo, a partir do mundo virtual e real (www.donaorpheine.com). O Núcleo Artérias (SP) apresentou *Ruído*, com a mesma estrutura cênica da obra anterior, também dinâmica, onde pontua os ideais de consumo se inscrevem em nossos corpos. Outra foi *Um corpo do qual se desconfia*, dos paulistas Juliana Morais e Anderson Gouvêa, com cerca de três mil revistas em cena, problematizando a construção do corpo pela mídia e a resistência/aceitação nesse processo.

Enfim, as possibilidades são mesmo muitas. Se a dança pode tudo, podem mais seus criadores quando decidem correr riscos ao abordar inquietações locais nessa dança de agora, logo, contemporânea. Desses tantas experiências, há confronto de idéias, adaptação às restrições do ambiente e continuidade de uma produção preocupada com a investigação artístico-científica. Deve-se atentar, no entanto, que tipo de conhecimento de dança é possível vir à tona ante toda essa abertura e que rede de pensamento é possível, que não é um tratamento estético meramente institucional. Senão o esforço, a longo prazo, é em vão.

Joubert Arrais é jornalista, crítico de dança e mestrande em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Viajou à convite do Instituto Itaú Cultural.

Blog Atrevidos na Mídia

Fique por dentro das novidades do Entreterimento - Por: Lialvino Barreto

Posts com a Tag ‘dança na ufba’

UFBA terá maratona de espetáculos em homenagem ao mês da Dança

segunda-feira, 6 de abril de 2009

Projeto Nós e os de Casa 2, com entrada franca, reúne 10 espetáculos entre os dias 13 e 16 de abril, no Teatro do Movimento. As montagens são formadas por alunos da Escola de Dança e por grupos populares

A Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) apresenta, entre os dias 13 e 16 de abril, sempre as 11:30h, o projeto de dança Nós e os de Casa 2. As performances acontecem no Teatro do Movimento, no Campus da UFBA, bairro de Ondina. O projeto, uma iniciativa da Escola de Dança, acontece pelo segundo ano consecutivo e visa a apresentação e fomento de grupos de dança independentes criados dentro da escola e grupos de organizações populares de Salvador.

Nós e os de Casa 2, terá entrada franca, aberta ao público. Os convites serão distribuídos, sempre, até 30 minutos antes de cada espetáculo. Desta maneira os idealizadores do projeto acreditam estreitar a relação da Escola de Dança, ampliando os horizontes para além dos muros da universidade. Os grupos serão divididos entre os dias do evento e as performances terão duração de 1h.

Ao todo passarão pelo Teatro do Movimento dez grupos de dança. Seis iniciados dentro da Escola de Dança e formados por graduandos e graduados da instituição, e quatro formados pelos grupos populares. A proposta de trazer as apresentações para dentro do teatro da UFBA visa estreitar a relação entre o espectador e o espetáculo, diminuindo assim a distância da relação da dança com o universo acadêmico.

Segundo Maju Passos, responsável pela produção executiva do evento, a segunda edição do Nós e os de Casa é uma boa oportunidade para divulgar o que é produzido dentro da Escola de Dança. Ou seja, a atividade extra curricular é uma boa oportunidade para os grupos experimentarem teoria e investigação vivida dentro da área acadêmica. Ainda de acordo com a produtora, “o público esperado para este ano é ainda maior, tendo em vista o sucesso e a repercussão do ano anterior, pois a Escola de Dança da UFBA é uma referência para todo o Brasil”, acrescenta.



As apresentações

Os grupos INBOX (UFBA) e Benção (grupo popular) abrem as apresentações na segunda-feira (13). Formado pela Bamberg CIA de Dança, o espetáculo Benção, é uma homenagem ao centenário do samba e a canção “Samba da Benção” de Vinicius de Moraes. Formado por oito dançarinos procedentes do projeto social, mantido pela companhia há mais de 10 anos. A trilha sonora é formada por grandes sucessos dos consagrados sambistas brasileiros, como Batatinha, João Bosco, Cartola, Noel Rosa e o próprio Vinicius. O figurino é inspirado na história do samba e faz um retorno a originalidade da música, com toques de contemporaneidade. “Benção irá propor imagens poéticas e expor um resultado cênico singular, divertido e instigante”, comenta a fundadora da companhia, Sônia Bamberg.

Um dos destaques do segundo dia de apresentação é o espetáculo Vozes d’África, formado por grupos populares, que conta através da dança e expressões corporais a história da travessia dos negros escravizados para uma terra nova e desconhecida, chamada Brasil. As batalhas pela incessante busca por liberdade não são esquecidas, tudo isso regado a credo africana e aos deuses Xangô, Omolu e Orixás. A outra atração da manhã fica por conta da montagem Tchau Wanderlei, realizada pelo grupo de dança GO (UFBA). A performance é assinada por Aldren Lincoln, Isaura Tupiniquim, Joane Bitencourt, Milianie Matos e Tiago Ribeiro, que também assina a direção.

Mo Mirân, Bac e Caimmy em Movimento são os espetáculos agendados para o terceiro e penúltimo dia (15) do Nós e os de Casa 2. A primeira montagem é um dueto entre as dançarinas Edeise Gomes e Mariana Moraes e faz um paralelo entre as situações de desrespeito no país e o respeito herdado pelas tradições africanas cultivadas nos candomblés do Brasil, especificando o orixá Xangô.

O Bac é o resultado de um estudo realizado pelo grupo de dança GED em 2008, em que a queda, o impacto e a recuperação são estímulos que possibilitam o reconhecimento de organizações corporais na movimentação. Eles apostam na proposta que se articula com técnicas corporais como Kempo e Capoeira para a investigação da movimentação, as apresentações são um laboratório de pesquisa cênica e corporal para os intérpretes. Já o Caimmy em Movimento é concebido pelo grupo de dança popular do preparatório da FUNCEB e figurino de Denny Neves, a direção da escola de dança é de Beth Rangel.

No último dia das apresentações (16), passam pelo palco do Teatro do Movimento os espetáculos In_vertido, INTER – ações (ambos da UFBA) e Pau que Nasce Torto. A primeira montagem foi contemplada pelo Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE / Ministério da Cultura) e é desenvolvido dentro do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC / UFBA). A proposta do In_vertido é apresentar imagens que exploram possibilidades de pontos de vista, relacionados com a mistura de imagens pré-gravadas e

dança na ufba « Blog Atrevidos na Mídia

imagens em tempo real, com a interação entre ambiente, música e os espaços virtuais e reais, e, intérprete, videoartista, músico e público. O solo é assinado e interpretado pela dançarina Verônica de Moraes.

Marcelo Galvão é o interprete e criador do espetáculo INTER-ações. A mostra é um trabalho em fase de processo investigativo sobre as relações que poderiam ser estabelecidas entre o corpo e objeto exploratório, trazendo o estudo do corpo e o ambiente como operador em criação da dança contemporânea.

Como convidado do Nós e os de Casa 2, a Cia Bruno de Jesus traz o espetáculo Pau que Nasce Torto. O desempenho aborda as mazelas do cotidiano verdadeiro e sofrido da periferia engolida pelas grandes cidades do país e promete mostrar através da expressão corporal e dança a nossa própria realidade social. Bruno de Jesus é responsável pela coreografia e concepção da amostra.

O Nós e os de Casa 2 é uma realização da ESCOLA DE DANÇA DA UFBA, TEATRO DO MOVIMENTO e MAZURCA PRODUÇÕES. O patrocínio do GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA, através da FUNDAÇÃO CULTURAL DO ESTADO DA BAHIA.

TÉCNICA

Diretor Técnico do Teatro: David Lannitelli

Técnico de Iluminação: Milianie Matos

Técnico de Som: Aldren Lincoln e Liria Gomes

Técnico de Audiovisual: Giltanei Amorim

Produção Executiva: Marcelo Galvão e Maju Passos

FICHA

O que: Nós e os de Casa 2

Quem: Grupos de dança formados na Escola de Dança da UFBA e grupos populares oriundos da comunidade de Salvador

Quando: segunda à quinta-feira (13, 14, 15 e 16/04), às 11:30h

Local: Teatro do Movimento (Escola de Dança da UFBA, Ondina)

Ingressos: A entrada é franca e os convites serão distribuídos até 30 minutos antes de cada apresentação

Informações: mazurca.producoes@yahoo.com.br ou pelo telefone (71) 9614-2867

Tags:dança na ufba, espetáculo de dança, nós e os de casa 2, teto do movimento

Publicado em [Eventos](#), [Notícia](#) | [Nenhum comentário »](#)

- Pesquisar por:

[Pesquisar](#)

• Páginas

DANÇA

Corpos livres

"Mostra 5" apresenta solos hoje e amanhã em Uberlândia

■ LYgia Calil

DORIVAL DIAS



Juliana Penna (de regata preta) Verônica de Moraes, Lucas Laender (de laranja) e Alexandre Molina, quatro dos cinco bailarinos que se apresentam neste fim de semana

A dança sob o ponto de vista do bailarino, sem interferência de um diretor ou coreógrafo. A "Mostra 5" oferece sete apresentações de cinco artistas, no Estação Cultura, hoje e amanhã, às 21h. Na primeira noite, Iara Schmipt, Verônica de Moraes, Alexandre Molina e Lucas Laender se apresentam. Amanhã, sobem ao palco Juliana Penna e, novamente, Alexandre Molina e Verônica de Moraes.

A idéia da mostra de solos surgiu de repente. "O Alê, a Verônica e eu trabalhamos juntos no grupo Maria do Silêncio. Como eles não queriam passar as férias aqui em branco e coincidentemente nós três tínhamos solos prontos, decidimos montar a mostra. A Iara e a Juliana, que também tinham performances neste formato, entraram depois, por convite nosso", explica Lucas Laender.

Schmipt

No espetáculo "ânsiaEidade", de Iara Schmipt, a personalidade da bailarina é o que marca sua apresentação. Baseado em um texto sobre o próprio temperamento, feito de última hora para um laboratório de criação, ela mostra toda a sua ansiedade, mesclando dança contemporânea e sapateado. "É um formato novo, uma proposta diferente para mim, porque, pela primeira vez, cada detalhe da minha performance tem um significado, um contexto. Ela me mostra como eu sou de verdade: completamente ansiosa", revela. A artista não utiliza cenário e o figurino não tem nada de especial. "Sou eu, minha arte e meus sapatos", diz. Iara cursa música na UFU e dedica-se ao sapateado há 12 anos. Atualmente, ela dá aulas no Studio UAI Q Dança.

Moraes

O projeto da bailarina Verônica de Moraes é o resultado de uma pesquisa de seis meses feita por ela na faculdade. Em 16 minutos de dança, "Exercícios no Rastro" busca apresentar um diálogo entre as matrizes de danças populares e contemporânea, do "Boi-Bumbá" ao hip hop. A artista utiliza cenário e figurino muito simples, para que as atenções sejam dirigidas ao corpo e seus movimentos. Ela conta que este formato, sem direção nem interferências, é novo para ela. "É fantástico sentir-me livre para apresentar a minha arte. Eu sou responsável por tudo na minha performance", frisa. Verônica, atualmente, mora em Salvador (BA) e cursa Dança na Universidade Federal da Bahia e é dançarina estagiária do Grupo de Dança Contemporânea daquela instituição. Ela já participou de diversos grupos überlandenses, entre eles, Maria do Silêncio e Cia. Vórtice.

Molina

No solo "16/Inconstantes e Volúveis", Alexandre Molina vale-se de experiências amorosas vividas por ele. O artista procura investigar as relações humanas no cotidiano e suas fragilidades com uma configuração diversa, apresentando um ponto de vista inusitado. "Levo para o palco minhas angústias e vivências, mas não de forma carregada; busco encontrar nos conflitos as respostas, através de um olhar diferente, com outros focos", explica. O figurino utilizado é o mais casual possível, tirado do próprio guarda-roupa do bailarino. "No palco, neste espetáculo, sou tão Alexandre quanto fora dele. Não poderia inventar uma fantasia para mim mesmo", filosofa. A forma de apresentação também é inesperada. O artista pede o deslocamento do público para um

outro ambiente e dança no meio das pessoas, interagindo com elas. "Não me preocupo muito se vão gostar ou não. Meu objetivo é a comunicação. Se não gostarem, pelo menos houve troca", frisa. Alexandre atualmente mora em Salvador (BA) e é professor da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. É graduado em Educação Física pela UFU, especialista em Estudos Contemporâneos da Dança pela UFBA e mestrando em Dança, pela mesma instituição.

Laender

O dançarino e artista plástico Lucas Laender montou "Foie Gras" baseando-se no filme "Entr?acte", de 1924, do diretor francês Rene Clair e nas músicas da dupla americana Cocorosie, que misturam lirismo e elementos infantis. O espetáculo tem duração de aproximadamente 15 minutos e é formatado em pequenas cenas recortadas. "Busco quebrar os paradigmas do clássico, apresentando elementos cênicos como brinquedos de criança e as sapatilhas de ponta, que são tradicionalmente utilizadas apenas por mulheres no balé clássico", revela. O figurino é todo preto, demonstrando o funeral de todo pensamento romântico na sociedade. Traduzido do francês, o título é "Patê de Fígado de Ganso", em referência ao espetáculo "A Morte do Cisne". Ele diz que esta é uma coreografia de experimentação e planeja torná-la mais longa de acordo com a reação do público. Lucas é graduado em Artes Plásticas pela UFU e já participou de diversos grupos de dança da cidade, como Maria do Silêncio e Engenho Dança. Atualmente, ele faz parte do grupo UAI Q Dança.

Penna

Juliana Penna passou um ano pesquisando o tema fé. Ela fez diversas entrevistas com pessoas comuns, de profissões e níveis sociais distintos, de cinco religiões: budistas, espíritas, evangélicos, católicos e praticantes de religiões afro-brasileiras. "O que é fé?" foi a pergunta básica para a construção de "Fé: Prova Nº 3", que busca fazer uma relação entre o sentimento, corpo e cotidiano. O cenário e figurino são neutros e poucos objetos cênicos fazem parte do espetáculo. "Procurei apresentar apenas o meu corpo, o foco principal é o movimento", explica. Estreante como solo, a bailarina afirma que o formato é libertador. "Minha formação é de grupos de dança, estava acostumada com essa configuração, onde o dançarino é dirigido. Apresentar o espetáculo que eu criei é fantástico, é a minha arte por mim mesma", revela. Juliana é musicista, dançarina e educadora. Faz parte do "Quarteto VagaMundo e da Cia. de Dança UAI Q Dança e dá aulas de Percepção Musical no curso de Música da UFU.

Cyberdelia

A dupla de DJs Cyberdelia logo após as apresentações de dança assume as picapes. Depois de várias formações ao longo de quatro anos de história, atualmente, fazem parte dela Bruno Guerra e Eduardo Lima. A proposta dos DJs é tocar deep house, um som experimental, tranquilo, com influências de bossa nova, blues e jazz. "Nossa música é agradável para conversar, ouvir, curtir. É claro, também, se as pessoas quiserem ir para a pista dançar, estaremos preparados", afirmam. E é essa a idéia de Lucas Laender. "Nada melhor do que depois de assistir às apresentações de dança, o público cair na pista e dançar", analisa o bailarino.

SERVIÇO

O QUÊ: "Mostra 5", mostra de dança contemporânea

QUEM: Iara Schimpt, Verônica de Moraes, Alexandre Molina, Lucas Laender e Juliana Penna.

QUANDO: hoje e amanhã, às 21h

ONDE: Estação Cultura, Praça Francisco Cotta Pacheco, 14, Centro

QUANTO: R\$ 6

FICHA TÉCNICA:

"ânsiaEidade"

Criação e interpretação: Iara Schimpt

Duração: 7 minutos

Música: gravação do texto "ânsiaEidade"

"EXERCÍCIOS NO RASTRO"

Criação e interpretação: Verônica de Moraes

Duração: 16 minutos

Música: Baden Powell, 99 Posse, Sonic Youth

"16/INCONSTANTES E VOLÚVEIS"

Criação e interpretação: Alexandre Molina

Duração: 15 minutos

Música: Tom Jobim / Vinicius de Moraes, Menudos, Beatles, Janis Joplin

"FOIE GRAS"

Criação e interpretação: Lucas Laender

Duração: 15 minutos

Música: Cocorosie

Participação: Agenor

"FÉ: PROVA Nº3"

Criação e interpretação: Juliana Penna

Duração: 35 a 40 minutos

Música: Gilberto Gil, Tom Zé, Dolores Duran, Milton Nascimento e falas anônimas.

CORREIO DA BAHIA

www.correiodabahia.com.br

folha da bahia

08/03/2007

Três rumos de coreógrafos da Bahia

Clara Trigo, Jorge Alencar e Verônica de Moraes apresentaram trabalhos na mostra do Itaú Cultural

Joceval Santana*

São Paulo - Os três representantes da Bahia – Clara Trigo, Jorge Alencar e Verônica de Moraes – encerraram anteontem sua participação na terceira Mostra Rumos Dança, do Itaú Cultural, evento que reúne na capital paulista jovens coreógrafos, curadores de festivais, promotores culturais, pesquisadores em dança, jornalistas e críticos. A extraordinária confluência nacional aproveita a oportunidade para debater questões do setor, atualizar dados e, principalmente, seja em encontro formal ou não, discutir vários temas relacionados à produção e criação em dança contemporânea no país. No conjunto de atividades, a mostra – que começou sexta-feira e prossegue até domingo, com um número entusiasmante de estreias de 25 obras coreográficas e cinco videodanças – é o principal foco e, claro, tantas vezes serve como baliza.

Entre os trabalhos da Bahia, Clara Trigo se destacou com *Deslimites*, uma montagem simples, que tem um bom tratamento de iluminação como único recurso cênico e o suporte fundamental da trilha sonora composta por Arnaldo Antunes. Clara se concentrou em uma célula de pesquisa – o fluxo do movimento, que traz questões como continuidade, conexão, estímulo, fluência. Em *Deslimites*, o corpo aparece como uma massa distorme, um organismo que parece não ter ainda atingido uma complexidade maior e que se desloca incansavelmente em busca de uma forma nunca alcançada. Este corpo, em constante reorganização, vai de encontro a qualquer esperada beleza anatômica: ele dispensa simetrias, confunde suas partes, desarmoniza suas linhas.

É interessante notar que, investindo na simplicidade, *Deslimites* pode ser visto como uma abordagem da condição mais elementar da vida: a de ser inconclusa. Do pré-nascimento à pós-morte, o corpo está em constante e irreversível mudança, ele nunca pára, nunca chega, nunca fica. E o que a obra de Clara leva ao palco é exatamente isso, transformação, e não evolução. Tanto que, em cerca de 20 minutos, esse corpo sequer encontra a posição ereta, jamais é um *homo erectus*, símbolo da plenitude evolucionista. Durante o tempo em que se desloca pelo chão, Clara sustenta com vigor físico e poucos vacilos uma movimentação que, pela própria natureza da obra, se quer macia, orgânica, porém segura.

Mas o resultado positivo de *Deslimites*, além do projeto de luz de Eduardo Pinheiro, deve muito à trilha composta especialmente para o trabalho por Arnaldo Antunes (presente na estreia), que aceitou o convite da coreógrafa. Dialogando diretamente com a poesia concreta, a música de Antunes consegue ser ao mesmo tempo surpreendentemente fluida e compacta. O autor da trilha do espetáculo *O corpo*, do consagrado Grupo Corpo, cria uma massa sonora a partir da repetição de sílabas, juxtaposição de palavras e inversão de sentidos, que não dão trégua e fazem um constante apelo à correlação de imagens. Tudo a ver com as "transformações" que coreógrafa e dançarina operam no palco.

O mérito principal de *Deslimites*, portanto, é comunicar um discurso corporal, que já vinha sendo testado em trabalhos anteriores de Clara. Em *Idéias de teto*, por exemplo, espetáculo bem-sucedido com o qual se lançou como coreógrafa em 2002 e dialogava diretamente com a poesia de Manoel de Barros, a cena inicial das três bailarinas tinha nessa desorganização formal do corpo um arremedo da feminilidade. Já no fraco *Banana da terra* (2005), que pouco avançava na discussão sobre identidade, a coreógrafa utiliza a continuidade do gesto como principal recurso na construção de pelo menos uma das cenas, que se inicia com os dançarinos dando orientações sobre que caminho tomar para se chegar a tal lugar. Ou seja, Clara Trigo utiliza sua passagem pelo projeto Rumos para aprofundar (no próprio corpo) um dos elementos de sua pesquisa – e tem possibilidade de aproveitá-lo com mais

segurança em suas próximas criações.

Dimenti – O coreógrafo Jorge Alencar foi selecionado duplamente para a terceira mostra do Rumos Dança. Como obra coreográfica, ele apresentou *O poste, a mulher e o bambu*, com seu grupo Dimenti; na seleção de videodança, realizou, junto com os videomakers Matheus Rocha e Amadeu Alba, *Sensações contrárias*, seu primeiro trabalho nessa seara. Saíu-se melhor, quando se leva em consideração que o Rumos Dança é um projeto de apoio ao desenvolvimento da pesquisa de coreógrafos. E *O poste, a mulher e o bambu* não apresenta diferencial em relação ao trabalho que Jorge vem realizando com a sua companhia ao longo de quase dez anos, principalmente nos últimos espetáculos. Não há diferencial no vocabulário, nos recursos corporais nem nas estratégicas cênicas.

O espetáculo é bem resolvido – teatralmente. Jorge Alencar e seu elenco buscaram na obra do dramaturgo Nelson Rodrigues elementos que pudessem ser incorporados à ironia, humor e irreverência do grupo. Não chega a ser uma luta sobre nenhum dos dois universos (de Nelson e do Dimenti), no sentido de que não se ampliam um à luz do outro, mas *O poste, a mulher e o bambu* reserva alguns bons momentos. O melhor deles é a impagável cena da acid vagina, graças ao timing preciso da atriz. Já a leitura de frase e aforismos do dramaturgo é excessiva, e não faz jus ao trabalho do autor que reviu alguns dos clichês nacionais.

Nesse sentido, o videodança *Sensações contrárias* “atualiza” mais o trabalho de Jorge Alencar. A obra integrou uma mostra de cinco curtas que, até agora, são a sensação do terceiro Rumos Dança. No primeiro momento de *Sensações contrárias*, Jorge mostra o cotidiano de uma casa, pessoas em atividades corriqueiras, como lavar o cabelo, brincar numa piscina de plástico e ser massageado. O interessante é que os movimentos vêm impregnados das contorções que se apresentam na trabalho do coreógrafo. Já na segunda parte, o mérito vai para os enquadramentos dos corpos que convulsionam pela casa.

‘Bom de quebrar’ – Em sua primeira obra autoral, Verônica de Moraes, dançarina mineira que mora em Salvador há três anos, apresentou *Bom de quebrar*, trabalho no qual optou por radicalizar a fragmentação e a simultaneidade. É uma atitude louvável para alguém que dá os primeiros passos como coreógrafa. O resultado, porém, é que Verônica abre vários flancos, que não são levados adiante e fazem o espetáculo perder sucessivamente sua conexão comunicativa. A continuidade das quebras não chega a constituir uma linha narrativa.

A artista leva ao palco uma variedade de temas e estratégias cênicas: da interatividade ao isolamento mudo do vídeo; da irreverência a um gestual com maior teor dramático; das danças populares à ênfase na arte performática. Se a intenção nunca foi a unidade, ela conseguiu, mas *Bom de quebrar* tornou-se uma obra atulhada de informações e dramaturgicamente esgarçada. Ficou a clareza de que Verônica pode desenvolver um bom trabalho como performer e explorar mais sua atitude corporal em cena.

Abertura de quatro novos editais

São Paulo – Duas composições inéditas do paulista Itamar Assumpção, mais duas do rapper Sabotage e outras duas de Walter Smetak, suíço que construiu uma obra de vanguarda na Bahia. Esses fonogramas estão disponíveis no site do Itaú Cultural (itacultural.org.br) para que outros músicos possam utilizá-los em recriações, ou “virá-los de ponta-cabeça”. Quem propõe o desafio é Edson Natale, gerente do Núcleo de Música da instituição, que lança a novidade no sexto edital do Rumos Música. Dessa empreitada sairão 14 selecionados, que vão se juntar a outra leva de 50 contemplados para integrar as novas ações do projeto de mapeamento, formação e difusão da cena independente brasileira, para o período 2007-2009.

O lançamento do edital do Rumos Música aconteceu anteontem, em São Paulo, junto com os de literatura, jornalismo cultural e pesquisa (que agora enfoca gestão cultural), todos perfazendo o biênio 2007-2008. As novas atividades se agregam às já em andamento, nos segmentos de cinema e vídeo; dança; artes visuais; educação, cultura e arte; e arte cibernetica. “Nunca a instituição atuou com tantos programas num mesmo ano”, destaca Eduardo Saron, superintendente do Itaú Cultural. Os números podem ser tomados com uma comemoração, afinal, em 2007, o instituto completa 20 anos, e o Rumos – seu mais importante conjunto de ações –, dez.

segurança em suas próximas criações.

Dimenti – O coreógrafo Jorge Alencar foi selecionado duplamente para a terceira mostra do Rumos Dança. Como obra coreográfica, ele apresentou *O poste, a mulher e o bambu*, com seu grupo Dimenti; na seleção de videodança, realizou, junto com os videomakers Matheus Rocha e Amadeu Alba, *Sensações contrárias*, seu primeiro trabalho nessa seara. Saíu-se melhor, quando se leva em consideração que o Rumos Dança é um projeto de apoio ao desenvolvimento da pesquisa de coreógrafos. E *O poste, a mulher e o bambu* não apresenta diferencial em relação ao trabalho que Jorge vem realizando com a sua companhia ao longo de quase dez anos, principalmente nos últimos espetáculos. Não há diferencial no vocabulário, nos recursos corporais nem nas estratégicas cênicas.

O espetáculo é bem resolvido – teatralmente. Jorge Alencar e seu elenco buscaram na obra do dramaturgo Nelson Rodrigues elementos que pudessem ser incorporados à ironia, humor e irreverência do grupo. Não chega a ser uma luta sobre nenhum dos dois universos (de Nelson e do Dimenti), no sentido de que não se ampliam um à luz do outro, mas *O poste, a mulher e o bambu* reserva alguns bons momentos. O melhor deles é a impagável cena da acid vagina, graças ao timing preciso da atriz. Já a leitura de frase e aforismos do dramaturgo é excessiva, e não faz jus ao trabalho do autor que reviu alguns dos clichês nacionais.

Nesse sentido, o videodança *Sensações contrárias* “atualiza” mais o trabalho de Jorge Alencar. A obra integrou uma mostra de cinco curtas que, até agora, são a sensação do terceiro Rumos Dança. No primeiro momento de *Sensações contrárias*, Jorge mostra o cotidiano de uma casa, pessoas em atividades corriqueiras, como lavar o cabelo, brincar numa piscina de plástico e ser massageado. O interessante é que os movimentos vêm impregnados das contorções que se apresentam na trabalho do coreógrafo. Já na segunda parte, o mérito vai para os enquadramentos dos corpos que convulsionam pela casa.

‘Bom de quebrar’ – Em sua primeira obra autoral, Verônica de Moraes, dançarina mineira que mora em Salvador há três anos, apresentou *Bom de quebrar*, trabalho no qual optou por radicalizar a fragmentação e a simultaneidade. É uma atitude louvável para alguém que dá os primeiros passos como coreógrafa. O resultado, porém, é que Verônica abre vários flancos, que não são levados adiante e fazem o espetáculo perder sucessivamente sua conexão comunicativa. A continuidade das quebras não chega a constituir uma linha narrativa.

A artista leva ao palco uma variedade de temas e estratégias cênicas: da interatividade ao isolamento mudo do vídeo; da irreverência a um gestual com maior teor dramático; das danças populares à ênfase na arte performática. Se a intenção nunca foi a unidade, ela conseguiu, mas *Bom de quebrar* tornou-se uma obra atulhada de informações e dramaturgicamente esgarçada. Ficou a clareza de que Verônica pode desenvolver um bom trabalho como performer e explorar mais sua atitude corporal em cena.

Abertura de quatro novos editais

São Paulo – Duas composições inéditas do paulista Itamar Assumpção, mais duas do rapper Sabotage e outras duas de Walter Smetak, suíço que construiu uma obra de vanguarda na Bahia. Esses fonogramas estão disponíveis no site do Itaú Cultural (itacultural.org.br) para que outros músicos possam utilizá-los em recriações, ou “virá-los de ponta-cabeça”. Quem propõe o desafio é Edson Natale, gerente do Núcleo de Música da instituição, que lança a novidade no sexto edital do Rumos Música. Dessa empreitada sairão 14 selecionados, que vão se juntar a outra leva de 50 contemplados para integrar as novas ações do projeto de mapeamento, formação e difusão da cena independente brasileira, para o período 2007-2009.

O lançamento do edital do Rumos Música aconteceu anteontem, em São Paulo, junto com os de literatura, jornalismo cultural e pesquisa (que agora enfoca gestão cultural), todos perfazendo o biênio 2007-2008. As novas atividades se agregam às já em andamento, nos segmentos de cinema e vídeo; dança; artes visuais; educação, cultura e arte; e arte cibernetica. “Nunca a instituição atuou com tantos programas num mesmo ano”, destaca Eduardo Saron, superintendente do Itaú Cultural. Os números podem ser tomados com uma comemoração, afinal, em 2007, o instituto completa 20 anos, e o Rumos – seu mais importante conjunto de ações –, dez.

AGENDA

NOSSA OPINIÃO EXCELENTE MUITO BOM BOM REGULAR RUI

QUATRO TOQUES

Performance inverte o olhar sobre o corpo

Estrela hoje, no Teatro Gamboa Nova, a performance-Instalação *IN_vertido*, da coreógrafa Verônica de Moraes. No espetáculo, Moraes apresenta mudanças do corpo e, dessa forma, um ponto de vista suscita distintos sentidos. Projeções, objetos, iluminação e sons realizam a mediação perceptiva entre o público e a artista. Teatro Gamboa Nova (3329-2418) / Lg. dos Afliitos, 3, Gamboa / Qua e qui, 20h (até o dia 22) / R\$ 5 (único)



Gabriel Guerra / Divulgação

Em *IN_vertido*, a capoeira dialoga com a dança contemporânea



Jornal A TARDE-outubro-2009

ANEXO B – Cartazes e programas

BOM de QUEBRAR

espetáculo de dança

contemplado pelo Prêmio Ninho Reis de apoio à circulação

Santo Amaro
11 e 12 abril
Teatro Dona Canô

Feira de Santana
25 e 26 abril
Centro de Cultura
Amélio Amorim

às 20h R\$ 4 R\$ 2
[inteira] [meia]

criação e interpretação Verônica de Moraes



Workshop de dança gratuito

Dia 12 Teatro Dona Canô – (75) 3241 1298
Dia 26 Centro de Cultura Amélio Amorim – (75) 3625 0572
Às 15h. Inscrições no local
Vagas limitadas

Espetáculo subsidiado pelo Programa
Rumos Itaú Cultural Dança 2006/07

Itaú Cultural Dança
Programa Rumos Itaú Cultural Dança 2006/07

FUNDO DE CULTURA
Fundo de Cultura

GOVERNO DA
BAHIA
Fazenda
Governo do Estado da Bahia

SECRETARIA
DE CULTURA
Secretaria
de Fazenda
Secretaria
de Cultura

Folder-divulgação online – “QUARTA QUE DANÇA” (Fundação Cultural do Estado da Bahia – FUNCEB)-Salvador/2007



Teatro Dona Canô

11 e 12 abril

às 20h R\$ 4 [inteira]
R\$ 2 [meia]

Centro Cultural Amélio Amorim

25 e 26 abril



O espetáculo **Bom de Quebrar** faz parte de uma pesquisa artística e acadêmica desenvolvida na Escola de Dança da UFBA. Na investigação, uma das propostas é criar estados corporais de tensão, hesitação, despojamento, instabilidade. Em cenas que apresentam momentos de interrupção, de "quebra": nos movimentos desarticulados; na repetição de ações que se interrompem; em cenas aparentemente 'desligadas' umas das outras; em imagens que mudam de sentido. Algumas se localizam entre o exótico e o grotesco, outras, entre o humor que vira sarcasmo e violência, ou ainda na representação de um certo esteriótipo feminino que logo em seguida se mostra andrógino. No entanto, a intenção é expor estas imagens de forma sutil e provocar uma "sensação de quebra", como numa ação inesperada; um corpo que cai; algo como não consumado, não acabado, incompleto.

Verônica de Moraes é graduada em dança pela UFBA. Participa do Projeto Pensamento Mestiço no Corpo que Dança: Entrecruzamentos entre a capoeira angola e o Movimento hip hop, pelo Programa de Bolsas para Iniciação Científica (PIBIC/FAPESB), desenvolvido na Escola de Dança da UFBA, onde integrou o Grupo de Dança Contemporânea (GDC) e criou em parceria a performance *Entre(s)*, apresentada na VIII Bienal no Recôncavo. Além de Salvador, "Bom de Quebrar" foi apresentado em Cruz das Almas, São Paulo, Votorantim, Santos e Uberlândia.

Ficha técnica

Criação e Interpretação: Verônica de Moraes
Orientação de Projeto: Eloisa Domenici
Direção técnica e operação de som: Alessandro Luppi
Concepção do Objeto-Capacete: Nildes Sena
Figurino: Carol Diniz
Projeto e operação de luz: Milianie Lage
Música: Bnegão, 99Posse, DJ Adriano
Tempo de duração aprox. 25 minutos.
Apóio: Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do Programa Institucional de Bolsas para Iniciação Científica (PIBIC-FAPESB)

Este espetáculo foi desenvolvido com subsídio do programa Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007



Projeto Gráfico
Alessandro Luppi

[V E R S O D E F L Y E R]



i N_v e r t i d o
experimento III
performance-instalação

Patrocínio:

funarte
MINISTÉRIO DA CULTURA

O projeto IN_vértido foi contemplado pela Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística

Foto: Rico Oliveira

concepção e interpretação: **Verônica de Moraes**

videoartista – edições pré-gravadas e em tempo real:
Dríca Rocha

trilha sonora original e som ao vivo: **Som do Roque**

Agradecimentos:
Eloisa Domenici, Ana Elisa Assunção, Ester Gelman, Alessandro Luppi, Joubert Arrais, Tiago Costa, Hugo Leonardo, David Ianitelli, Rico Oliveira, Claudia Buonavita, Dulce Aquino.

Parceria:

CNPq PPGAC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

ARUL SEMIRS
Escola de Dança

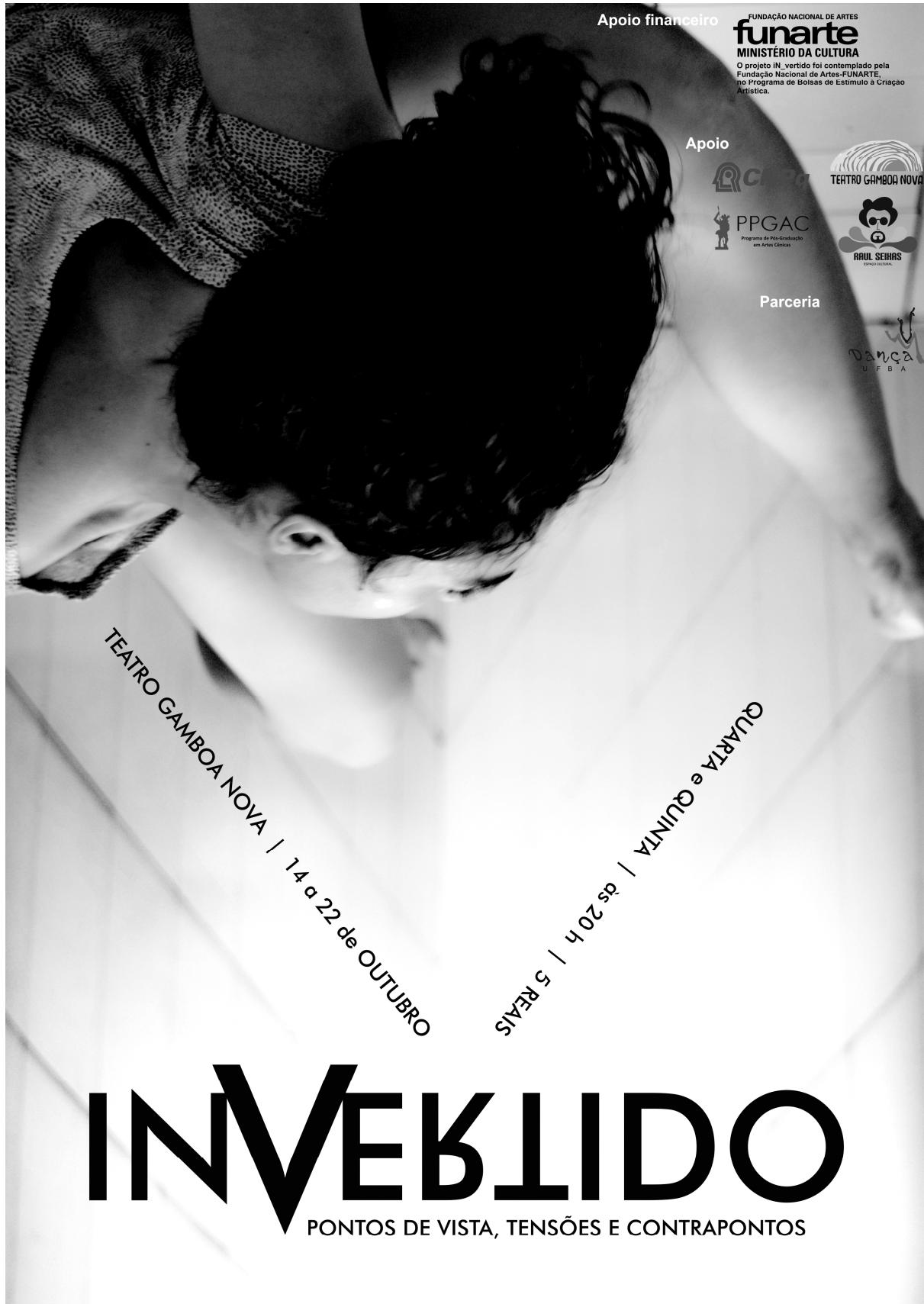
Realização:

pid
Palco Itinerante de Dança

REDSD

arte: ale luppi

[FLYER DE DIVULGAÇÃO ONLINE]



[CARTAZ DE DIVULGAÇÃO]

