



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPG/CEN

JANAÍNA GUIMARÃES MORAES

A POÉTICA DO CONVITE:
abrindo processos de composição coreográfica
na improvisação em dança.

BRASÍLIA
2019

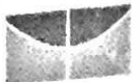
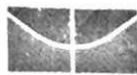
JANAÍNA GUIMARÃES MORAES

A POÉTICA DO CONVITE:
abrindo processos de composição coreográfica
na improvisação em dança.

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito final para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Nitza Tenenblat

BRASÍLIA
2019



DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:

Professor (a) Dr. (a). Nitza Tenenblat (PPGCEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Rita Ferreira de Aquino (UFBA)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a). Carla Sabrina Cunha (IFB)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, 02 de Agosto de 2019.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GJ33p Guimarães Moraes, Janaína
A POÉTICA DO CONVITE: abrindo processos de composição coreográfica na improvisação em dança / Janaína Guimarães Moraes; orientador Nitza Tenenblat. -- Brasília, 2019. 106 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de Brasília, 2019.

1. Improvisação em dança. 2. Composição coreográfica. 3. Processos abertos. 4. Poética do convite. 5. Residência artística. I. Tenenblat, Nitza, orient. II. Título.

Dedico esse trabalho à força criadora das elaborações compartilhadas.

RESUMO

JGM (Moraes, Janaína). A POÉTICA DO CONVITE: abrindo processos de composição coreográfica na improvisação em dança. 2019. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

Essa dissertação é um exercício, realizado entre leituras, residências artísticas e suas materializações coreográficas, de materializar uma escrita coreográfica das questões pelas quais me debrucei ao longo do mestrado em artes cênicas. Um recorte imaginário e experienciado do ajuntamento de noções que pudessem construir a ideia de “convite” enquanto uma poética nascida pelas lógicas e práticas da improvisação em dança. Nela, compartilho possibilidades de repensar “coreografia” enquanto a criação de contextos para coexistência, levando-me a propor um olhar sobre “residências artísticas” enquanto situação estratégica para processos criativos em colaboração. Com o texto, discorro também sobre algumas características levantadas para a elaboração da ideia de convites coreográficos e seus (im)possíveis desdobramentos. Ainda, como escolha estética, ética e política, evidencia-se a metodologia da prática como pesquisa, dialogando sobre estrutura enquanto conteúdo ao convidar (metalinguisticamente) a uma leitura que se abra à possibilidade de ser realizada de corpo todo.

Palavras- Chaves: Improvisação em dança, Composição coreográfica, Processos abertos, Poética do convite, Residência artística.

ABSTRACT

JGM (Moraes, Janaína). INVITATION POETICS: opening choreographic processes throughout dance improvisation. Thesis (Masters) – Performing Arts Center, Arts Institute, University of Brasília, Brasília, 2019.

This writing is an exercise, devised between readings, artistic residencies and its artistic materialisations, of materialising choreographies of the issues for which I have studied throughout the masters in performing arts. An imaginary and experienced clipping of the notions gathered wishing to build the idea of “invitation” as a poetics born from the logics and practices of dance improvisation. In it, I share possibilities of rethinking “choreography” as devising contexts for coexistence, leading me towards the "artistic residences" as strategic situation for creative processes in collaboration. By the text, I also talk about some characteristics raised for elaborating the idea of choreographic invitations and their (im)possible unfoldings. Still, as an aesthetic, ethical and political choice, the methodology of practice as research is revealed, dialoguing on structure as content by inviting (metalinguistically) to a whole-body reading.

Keywords: Dance improvisation, Choreography, Open-based processes, Invitation poetics, Artistic residency.

AGRADECIMENTOS

Amanda Lisboa; Anita Gallardo; Auxiliadora Guimarães;
Beatrice Martins; Beatrix Carvalho; Bianca Sequeira;
Biblioteca Cromwell de Carvalho; Camila; Camila
de Santana; Carolina Amorim; Daniela
D F ; Christus Nóbrega;
Corredor do Assal; Corrego do
Urubun; Daniel Lacourt;
Danilo Castro;
Dona Genoveva; Daniela; Nevali; Nara;
Oliveira; Edson Paulo; Elizeu Moraes;
Eliana; Euzandro; Fabiana;
Fabiana Marroni; Fafá
Guimarães;
Fany Magalhães; Gabriel
Guirã; Gabriela; Nevali;
Gabriela; Trigueiro; Guillermina
Kali; IFB; Igor Passos; Ingrid Iasmim
Ivana Motta; Izabela Brochado; João Aguiar; Jordânia
Albuquerque; Jorge Sepúlveda; Julia Godoy;
Julia Henning; Kamila Ramalho; Kuka
Escosteguy; Laura Tonini; Laura
Alzraki; Lele; Marina; Leonardo; Leonir do
Rodrigues; Leonardo Shamah; Mafa Huerta; Maira Moraes;
Márcia Almeida;
Duarte; Maria Clara
Camarotti; Mari Helou; Marília Rocha; Marina
Miranda; Maritza Mota; Marcelo Nemevê; Mateus
Aylis; Mayara Almeida; Monte Crista; Morgana
Poiesis; Neto Machado; Nitza Tenenblat; Olhos
D'água; Patricia Braz; Pedro Martins; Rafael Oliveira;
Raphael Balduzzi; Renata Mara; Rita Aquino; Roberta Matsumoto;
Rodoviária do Plano Piloto; Sabrina Cunha; Samuel Lima;
Sandra Kelly; Sérgio Maia; Soraya Portela; Thais
Kuri; Theodora Matos; Thiago Moraes; Tulipa Braga;
UFBA; UnB; Vicente de Paula; Weyla Carvalho; Yuri Fidelis; 715 sul.

AGRADECIMENTOS

Amanda Lisboa; Anita Gallardo; Auxiliadora Guimarães;
 Beatrice Martins; Beatrix Carvalho; Bianca Scliar;
 Biblioteca Cromwell de Carvalho; Camila; Camila
 de Santana; Carolina; Centro de Dança do
 DF; Christus Nóbrega;
 Corredor do Assaí; Córrego do
 Urubu; Daniel Lacourt;
 Danilo Castro;
 Dona Genoveva; Dona Nena; Édi
 Oliveira; Edson Paulo; Elizeu Moraes;
 Esplanada; Evandro Silva;
 Fabiana Marroni; Fafá
 Guimarães;
 Fanny Magalhães; Gabriel
 Guirá; Gabriela Neme; Trigueiro; Guillermina
 Bustos; Hugo Rodrigues; Iasmim
 Kali; IFB; Igor Passos; Ingrid Beatriz;
 Ivana Motta; Izabela Brochado; João Aguiar; Jordânia
 Albuquerque; Jorge Sepúlveda; Julia Godoy;
 Julia Henning; Kamila Ramalho; Kuka
 Escosteguy; Laura Tonini; Laura
 Alazraki; Lelê Martins; Leonardo Moraes;
 Rodrigues; Leonardo Shamah; Mafa Huerta; Maira Marcia
 Mallu Mendes; Almeida;
 Márcia Duarte; Maria Clara
 Camarotti; Mari Helou; Marília Rocha; Marina
 Miranda; Maritza Mota; Marcelo Nemevê; Mateus
 Avlis; Mayara Almeida; Monte Crista; Morgana
 Poiesis; Neto Machado; Nitzá Tenenblat; Olhos
 D'água; Patricia Braz; Pedro Martins; Rafael Oliveira;
 Raphael Balduzzi; Renata Mara; Rita Aquino; Roberta Matsumoto;
 Rodoviária do Plano Piloto; Sabrina Cunha; Samuel Lima;
 Sandra Kelly; Sérgio Maia; Soraya Portela; Thais
 Kuri; Theodora Matos; Thiago Moraes; Tulipa Braga;
 UFBA; UnB; Vicente de Paula; Weyla Carvalho; Yuri Fidelis; 715 sul.

**A POÉTICA DO CONVITE:
abrindo processos de composição coreográfica
na improvisação em dança.**

ou residir para juntar querências

0. CHEGANDO AQUI.....	3
Verbetes: noções para auxiliar essa escrita, não generalizadas ou universais.....	3
Notas a quem lê.....	4
1. ABRINDO PROCESSOS.....	6
O desejo: reconhecimento de querências	7
Subindo nos ombros de gigantes.....	12
Sala de Espera e as instâncias de um processo aberto.....	14
<i>Instância de criador/as.....</i>	<i>17</i>
<i>Instância da materialização coreográfica.....</i>	<i>19</i>
<i>Instância do encontro.....</i>	<i>21</i>
Caminhante, não há (1) caminho... ..	23
Então pega as ferramentas e abre o terreno.....	27
{PROCEDIMENTO} Pescando imagens poéticas. Ou o exercício de escutar as relações em contexto.....	28
2. COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA E ANFITRIÃS QUE INSPIRAM.....	31
ANFITRIÃ #1 Anna Halprin e a elaboração de espaços para criação.....	34
<i>Répondez Si Vous Plais (RSVP): engajando-se ao acontecimento</i>	<i>36</i>
<i>Arte e vida, indivíduo e comunidade</i>	<i>40</i>
ANFITRIÃS #2 Judson Dance Theater (JDT): um movimento de aberturas.....	46
<i>Acordos e combinados.....</i>	<i>47</i>
<i>Obras lançadas ao acaso</i>	<i>49</i>
ANFITRIÃS #3 Mary Overlie, Anne Bogart, Tina Landau e os pontos de vista	52
ANFITRIÃ #4 Eleonora Fabião e as ações em atividade receptividade performatividade	54
3. PESCANDO NOÇÕES DE CONVITE: EM BUSCA DE UMA POÉTICA.....	60
Características de convites coreográficos	64
<i>Da etimologia, convidar é “querer junto”</i>	<i>64</i>
<i>Do gênero literário, convite possui elementos (con)textuais</i>	<i>69</i>
<i>De um conceito pedagógico, convite é subjetivo; convite é objetivo.....</i>	<i>81</i>
<i>Do imaginário, convidando para co-compor poesias relacionais</i>	<i>82</i>
Tipos de relações.....	84
<i>Artistas que convidam artistas</i>	<i>84</i>
{PROCEDIMENTO} <i>Convidar está no mínimo gesto. Ou a prática de honrar o sutil.....</i>	<i>85</i>
{PROCEDIMENTO} <i>O duplo assistir: Observação e assistência.....</i>	<i>87</i>
<i>Artistas que convidam públicos</i>	<i>91</i>
<i>Públicos que convidam públicos e públicos que convidam artistas</i>	<i>97</i>
Convidar re/compondo o conviver.....	100
4. DES-FECHOS: ACABAMENTOS NÃO TERMINAIS.....	103
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	107

0. CHEGANDO AQUI

Verbetes: noções para auxiliar essa escrita, não generalizadas ou universais

Gostaria de abrir essa escrita com a colocação de alguns verbetes que tem assumido ponto de partida para as elaboração aqui compartilhadas. Estes se anunciam a partir da ideia de noção, proposta por Gilberto Icle (2011, p.75) quando propõe sobre os termos e nomes dos quais irrompem-se em contexto de criação, num entre-lugar da prática e da teoria. Sendo ao mesmo tempo privadas e coletivas, vivem na relação com o outro, sendo também efêmeras e compartilhadas, provisórias e operacionais. Proponho, assim, que cheguemos à essa criação entre escritora e leitor/as, com os seguintes imaginários compartilhados:

Residências artísticas: suspensão de espaços-tempos deslocados dentro de um tempo-espaço comum. interessa perceber as reconfigurações que um grupo de (duas ou mais) pessoas podem realizar sobre seus contextos cotidianos. diferentes formar de habitar espaços (já) habitados (ou não). identidade de residência. estado de residência. em arte.

Materializações coreográficas: podem ser coreografias, composições, instalações, escritas coreográficas... pensar em materializações coreográficas é abrir à possibilidade do pensamento coreográfico que se (re)configura e materializa-se pelas mais diversas mídias/formas/estruturas/configurações possíveis - aqui vemos a concretização do encontro transdisciplinar das diversas linguagens artísticas, sob a perspectiva coreográfica da dança.

Trans/formação: formação que se dá no trânsito entre artista-pesquisador/a-educador/a.

Criadores: pessoas que se percebem em estado de criação

Imagem poética: imagens que ressoam no momento do acontecimento. quando em improvisação, as imagens poéticas são o imaginário, as sensações, as relações, os discursos pessoais e/ou coletivos de cada artista e grupo de artistas, que são utilizadas como estratégias de auto impacto para o desenvolvimento poético da composição no aqui e agora. elas são variacionais e transitórias, são contextuais e dependem da escuta ativa de cada criador/a.

Imaginário: inventário de imagens poéticas.

Assistir: dar assistência. aquele que assiste observa atento, e de algum modo (muito direto e decisivo) compõe com quem é assistido.

Poética: porta que dá acesso à brincadeira com o universo das imagens, das palavras, das estruturas - dos modos de fazer poesia de tudo o que se dá.

Convite: dispositivo de abertura, a ação de abrir essa porta de acesso, o próprio material em que conteúdo e forma se con/fundem, materializam, trans/formam (n)o acontecimento.

Notas a quem lê.

Ao longo de dois anos de Mestrado, desafiei-me a organizar uma dissertação que pudesse transitar entre as questões que me perturbam enquanto artista-pesquisadora-educadora. Existe um desejo de experimentar outros modos de pensar-fazer coreografia, reconfigurando-se entre materialidades e modos de relação entre quem/o quê coreografa e quem/o quê é coreografia; quem/o quê dança e quem/o quê é dança. Assim, a escrita que aqui se configura tem na palavra o interesse de convidar a outros desenhos de relações, com o intuito de reposicionar a imaginação - e as experiências junto à imaginação - a cada novo tipo de relação desejada.

Assim, desenhar uma possível poética do convite se torna meu objeto de pesquisa a fim de identificar as qualidades “ferramentais e atitudinais” que essa poética pode disparar para repensar coreografias que se configuram pela lógica da improvisação em dança. Para isso, organizei essa pesquisa enquanto prática por meio de leituras, residências artísticas e suas materializações coreográficas.

Para que andemos juntas ao longo dessa leitura, lancei mão de algumas escolhas estruturais na organização de uma escrita performativa. Algumas explico para que tenha mais conforto ao longo da leitura, outras deixo a você a possibilidade da descoberta, confiando que as possíveis dúvidas, ambiguidades e curiosidades que venham surgir são nada mais do que o exercício de conversa a que podemos nos abrir. Con versemos. Versemos juntas.

Primeiro, explico minha decisão em utilizar o plural em sua maioria no feminino para dizer a respeito ambas de mulheres e homens. Prática esta que nos convida a deslocar nossa habitualidade gramatical de plurais masculinizados. Uma vez que as pessoas com as quais usualmente dialogo são de uma quantidade muito maior de mulheres do que de homens, deixo a oportunidade ao masculino vivenciar a escuta preponderante do artigo feminino.

Segundo, enfatizo que embora transite no universo conceitual, a criação-pesquisa aqui elaborada se dá a partir de relações concretas com as materialidades. Assim como foi durante a escrita, convido que ao longo da leitura permita-se escutar o tempo e os modos de relação com que cada palavra-universo aqui chega a você. Se a ideia é meu corpo, como e onde ela se dá em mim, corpo? Leia com os olhos, mas provoque-se a ler também com os lábios, com as mãos, com a respiração. Ler de corpo todo.

Terceiro, visibilizar as questões inerentes ao formato de escrita é uma escolha estética, ética e política. Na atualidade, em que cada vez mais temos visto a necessidade de repensar os formatos e estruturas d/os quais compomos, tomar a própria estrutura enquanto conteúdo de reflexão me parece um exercício urgente para acionarmos a consciência de nossas tomadas de

decisão. Convido-lhe a permitir-se desfrutar da experiência visual das materialidades que compõem esse caderno como conteúdos de pesquisa tão importantes quanto as abstrações que as palavras aqui sugerem. No mais, desejo que seja uma leitura permeada de bons percursos coreográficos, permitindo-se divertir e escolhendo re/pousar naquilo que de fato te interesse. E é sobre isso, também, que a “poética do convite” diz respeito:

escolher para compor.

como compor.

o quê compor.

Compor. Compor. Posicionar com.

****Essa é uma versão digital da dissertação. Como verão ao longo da leitura, essa pesquisa se entende nas relacionalidades que estabelece. Durante a escrita, tomei tempo para escutar relações (im)possíveis aos encontros entre cada ideia, corpo, ação. Foi preciso conviver para chegar na coreografia (movência da escrita) relacional a qual esse formato convida. Entregar uma versão digital desse material me colocou no desafio de entender que confiar nas especificidades de cada mídia, ouvindo as relações que cada materialidade oferece. Assim, foi preciso confiança para entender que o trabalho de 2 anos de convivência com as materialidades que compuseram a dissertação entregue para a BCE - Biblioteca Central da Unb não poderia se(r) resolver (ida) em transposições forçadas de ideias. Não é sobre resolver. Confiei então na potência da ausência. Confio também na potência de querências e necessidades. Hoje o material lhe chega com algumas lacunas que criam em si uma nova relação diante da composição que aqui se apresenta. Convido-lhe às estantes da BCE para, quem sabe, vivenciar também as relações que a versão impressa pode oferecer. Seja como for, aproveitemos os caminhos.****

*O fato de nada, ou ninguém, viver isolado no mundo, torna tal processo um exercício complexo (complexus - o que se tece junto).
Lucas Rocha, 2013*

1. ABRINDO PROCESSOS

Nessa dissertação, busco identificar uma “poética do convite”. Essa nasce como uma possibilidade de utilizar-me da escrita como meio de materializar em outra mídia diversas questões coreográficas que tem me atravessado ao longo dos anos. Poética surge muito mais como uma porta que dá acesso à brincadeira com o universo das imagens, das palavras, das estruturas: dos modos de fazer poesia de tudo o que se dá. Para que isso aconteça, lanço mão de poética enquanto “o conjunto de táticas e estratégias, de valores, de estruturas sensoriais e de significado que versificam conteúdos sensíveis, conceituais e processuais da experiência fenomenológica, qualificada como vivência na manifestação artística” (GUNTHER, 2013, p.47).

Convite me vem como o dispositivo de abertura, a ação de abrir essa porta de acesso, o próprio material em que conteúdo e forma se con/fundem, materializam, trans/formam (e sobre trans/formações conversamos mais a frente). Sirvo-me de uma noção de convite que vem sendo construída ao longo do mestrado, e percebo que é exatamente a fim de mapear essa noção que ingresso aqui. O objetivo não é definir regras ou cartilhas de que para se alcançar níveis de convite deva-se fazer isso ou aquilo, mas compartilhar alguns de meus percursos, questionamentos e possibilidades de experimentações que, atravessadas pelas explorações de tantas outras artistas, me levaram a caminhos e práticas que de alguma forma se demonstram passíveis de discussão e parâmetro para outros caminhos coreográficos: a ideia aqui é colocar à mesa materiais que possam ser semeados em outros terrenos, desenvolvidos, subvertidos, quebrados, contraditos, acolhidos, ou o que quer que seja a relação que hoje lhe cabe com eles. Sejam meus convidados pra isso: escolher e agir.

Minha proposta é investigar abordagens do processo criativo para composição coreográfica dando seguimento à criação-pesquisa iniciada em minha Licenciatura em Dança que, ao estudar a gênese das palavras ‘processo’ e ‘aberto’, ajudou-me a experimentar noções de abertura durante a investigação coreográfica. No presente momento, elenco o tripé “processos abertos”, “poética de convite” e “composição coreográfica” a fim de delinear minhas ideias durante a escrita. Estes agem como perspectivas que constantemente relacionam-se entre si a fim de tecer o emaranhado que compõe essa criação-pesquisa.

O desejo: reconhecimento de querências

Repensar a coreografia a partir de uma poética que nasce do convidar. Esta tem sido a minha busca na sala de ensaio e, atualmente, nos percursos de um Mestrado Acadêmico. As relações que se estabelecem no ato de compor me fascinam. De fato, perceber a arte e seus modos de produção a partir de perspectivas relacionais tem sido meu desejo e objeto de estudo desde a graduação em Licenciatura em Dança, quando me debrucei a entender o que seriam processos abertos na arte. Vale sublinhar que quando me refiro a arte, direciono meu olhar para as artes da cena - especificamente dança, teatro e performance, compreendendo suas fronteiras tênues em investigações de natureza performativa.

Esse desejo de pesquisa levou-me a um interesse cada vez maior pelo experimentalismo transdisciplinar que a troca entre artistas, com suas especificidades, pode fomentar durante processos de criação. Seja enquanto artistas, educadores, ou apreciadores de arte, nos relacionamos constantemente com o tempo, com o espaço, com o outro, com nós mesmos. Segundo Abraham Kaplan, em introdução ao livro de John Dewey (2010), “não há outra base capaz de servir de alicerce à teoria estética senão o reconhecimento de que a arte é produto da interação contínua e cumulativa de um eu orgânico com o mundo”. (DEWEY, 2010, p. 18). Portanto, ao optar por uma perspectiva relacional, visualizo o aspecto contextual como elemento base para os estudos que proponho durante a criação-pesquisa. A dançarina e filósofa Erin Manning (2016) sugere que uma criação-pesquisa:

[...] faz muito mais do que agências de fomento reservam para ela: gera novas formas de experiência; ela trespassa um encontro para práticas díspares, dando-lhes um canal para expressão coletiva; de modo estremecido; ela reconhece, hesitando, que modos normativos de investigação e controle costumam ser incapazes de acessar seu valor; ela gera modos de conhecimento que vão para além da linguística; cria estratégias operativas para um posicionar dinâmico que esses novos modos de conhecimento demandam; propõe verdadeiras “*assemblages*” para repensar o que de fato está em questão na pedagogia, na prática e na experimentação coletiva. (MANNING, 2016, p. 27, tradução livre minha)¹

Com essa perspectiva, me disponho a investigar procedimentos de improvisação que abrem caminho para criações coreográficas que, sob a consciência do “convite”, se dão no encontro entre pessoas: pessoas essas que, a priori, são identificadas como criadoras e/ou públicos. Enfatizo

¹ I would like to suggest that research-creation does much more than what the funding agencies had in store for it: it generates new forms of experience; it tremulously stages an encounter for disparate practices, giving them a conduit for collective expression; it hesitantly acknowledges that normative modes of inquiry and containment often are incapable of assessing its value; it generates forms of knowledge that are extralinguistic; it creates operative strategies for a mobile positioning that take these new forms of knowledge into account; it proposes concrete assemblages for rethinking the very question of what is at stake in pedagogy, in practice, and in collective experimentation.

que essa dissertação se faz como um recorte de perspectiva de composição coreográfica gestada por modos de agir/pensar da improvisação, que podem ser experimentados em diversas etapas da criação, as quais apresentarei claramente ao longo desse capítulo, em diálogo com algumas artistas e pesquisadoras que serão apresentadas ao longo do texto.

Com o intuito de repensar modos de operar práticas composicionais como atos tanto criativos quanto educativos, sigo na tentativa de aproximar um pouco mais alguns discursos contemporâneos da pesquisa em arte ao entendimento da prática já como pesquisa. Ou seja, enfatizo a busca por uma prática que se fortaleça, em seu fazer, enquanto pesquisa, o que se diferencia da pesquisa sobre uma prática ou a prática de uma pesquisa. Nesse caso, “sala de ensaio” e “mesa de estudos” se confundem. Manning e Massumi (2014, p. vii) propõem que “toda prática é um modo de pensamento, já no ato”² e, portanto, é capaz de produzir conhecimento a partir de suas ferramentas. Provocada por suas proposições, sigo experimentando como trazer a atenção aos caminhos investigados para além do pensamento da dança ou pelo fazer da teoria e, assim:

[...] experimentar pela brecha. Não dizer à arte como pensar, ou à dança como entender-se. Mas, para colocar em relevo técnicas, na pintura, na dança, na criação de eventos, a partir dos quais uma proposta singular pode romper. Pois é no rompimento que o pensamento age mais intensamente, em práticas de co-composição. (MANNING & MASSUMI, 2014, p. viii, tradução livre minha).³

Isto é, desafio-me a colocar em jogo, a todo tempo, como o pensamento coreográfico pode compor meus modos de materializar a pesquisa com as especificidades que cada linguagem propõe e, assim: coreografar para escrever ou escrever coreografias, falar da pesquisa, pesquisar a fala enquanto corpo coreográfico, abrir livros, pausar e respirar, acender a luz, trocar de lugar, digitar em respiração prolongada... Cada mínimo gesto importa. Aliás, cada vez mais o mínimo gesto é o que importa. Assim sendo, esse escrito é apenas uma das materializações coreográficas⁴ criadas por essa pesquisa.

Esse exercício de visibilizar outros modos de perceber e elaborar criações-pesquisas pode nos auxiliar a refletir sobre a possibilidade de adquirir maior atenção às composições que estamos constantemente criando. Como tomar à consciência essa percepção para que passemos a fazer escolhas? Isto é, fazer escolhas enquanto tomada de consciência de nossas decisões tomadas. Tomar

²Every practice is a mode of thought, already in the act.

³[...] to experiment with the breach. Not to tell art how to think, or to tell dance how to understand itself. But to bring into relief techniques, in the painting, in the dancing, in the creation of events, from which a singular proposition may breach. For it is in the breaching that thought acts most intensely, in practices co-composing.

⁴ Proponho o termo materialização coreográfica como uma possibilidade ampliada de organização, configuração e, literalmente, materialização de estruturas que nascem a partir de lógicas coreográficas. Enfatizo, no entanto, que essa é ainda uma noção em construção, provavelmente um dos focos para futuras pesquisas.

decisões se fortalecem quando sabemos aquilo que buscamos. Coreografar é sobre fazer escolhas⁵. Pesquisar também. Cada enfoque traz suas particularidades e desafios, e é na brecha entre coreografia e pesquisa que compartilho as potências e fragilidades dos caminhos que tenho escolhido nesse percurso do mestrado. Criar danças é criar discursos no tempo e no espaço. Ao problematizar os modos pelos quais danças e discursos se dão, vejo a oportunidade de problematizar cada enunciado e seus enunciadore. Isto é, a legitimidade da enunciação deve estar nas mãos de alguém? É como se a gente sempre tivesse um problema novo ‘pra’ criar. A gente sempre tem um problema novo ‘pra’ criar. É como se a gente começasse a olhar mais ‘pra’ cada problema como material ‘pra’ criação. A gente captura cada problema e de problema em problema percebe uma nova composição.

Ainda, acho importante ressaltar que em minhas práticas não pretendo desvincular o ato de criar do ato de ensinar. E mais: não vejo possibilidade de ensino sem aprendizagem. Esse, em minhas criações, é nosso chão comum: estamos em criação, potencialmente ensinamos e sempre temos o que aprender. No mais, “acredito em caminhos de pesquisas em que o corpo, quando aprende, o faz criando”. (TRIDAPALLI, 2008, p. 12). Assim seguem tantas outras aproximações: criar é ensinar, que é aprender, que é fazer, que é pensar, que é mediar, que é provocar, que é estudar, que é investigar, que é pesquisar, que é criar. Vejo importância em esbarrar nesse assunto do ensino-aprendizagem, uma vez que, talvez por minha formação de artista ter se dado principalmente durante a Licenciatura em Dança, vejo questões sobre a dicotomia professora-artista/artista-professora vir à tona constantemente em diversos contextos. Assim, essa criação-pesquisa aqui compartilhada, tem se desenhado a partir da integração entre criação e formação, levando-me a pensar em trans/formações: formações que se dão em trânsito.

Nessa brincadeira, deixo claro que não busco menosprezar as particularidades e diferenças importantes entre diversas práticas pedagógicas em artes que se separam de práticas artísticas. No entanto, proponho uma contribuição que visa problematizar um ensino de arte que se isole da prática artística e seus modos de pensar. Ainda, proponho algumas trans/formações epistemológicas a partir de duas perspectivas: estamos cada vez mais distantes da lógica de paradigmas e caminhando para uma lógica de paradoxos (VILLAR, 2013); e o ensino (dentro do escopo desse escrito o ensino artístico) necessita ocupar-se cada vez mais de jornadas autônomas de aprendizagem.

⁵ Aqui compartilho da ideia do coreógrafo Jonathan Burrows (2010, p. 40) que diz que coreografia é o processo de “fazer escolhas, incluindo a escolha de não escolher”.

Ao trilhar nessas reflexões, seguro nas mãos de Cindy Foley⁶, Assistente de Direção Executiva e Diretora de Aprendizagem e Experiências no Museu de Arte da Columbus. Em palestra no TEDxColumbus (2014), Foley apresenta três hábitos de artista das quais, em seu ponto de vista, as salas de aula poderiam se beneficiar. São eles o conforto com a ambiguidade; a geração de ideias e as pesquisas guiadas pela curiosidade. Ouso dizer que esses hábitos precisam ser diariamente lembrados também a nós artistas-pesquisadoras, numa busca de constante oxigenação dos modos de criar-pesquisar. Percebo que um dos grandes desafios que vejo muitas de nós, enquanto artistas/pesquisadoras/educadoras, enfrentar é o de como estruturar nossas práticas por meio de conexões do próprio pensamento artístico, sem forçar nossas pesquisas a um “respaldo das grandes áreas”. Isto é, como perceber que nossos modos de operar já são imbuídos de ricos discursos, e como nossos discursos propõem certos modos de operar.

Como mencionado, penso que temos caminhado para longe da perspectiva lógica de paradigmas e mergulhado cada vez mais em uma lógica dos paradoxos. Fernando Pinheiro Villar (2013, p. 2) sugere que:

complementar às grandes áreas de conhecimento das Ciências e da Filosofia, a Arte singra por mares de criação que deveriam estar livres de paradigmas excludentes, para navegar entre as maravilhas do paradoxo e do infinito de opções da poesia. Uma grande possível lição das Artes para as outras áreas de conhecimento e para nossas sociedades é a da possibilidade de convivência de poéticas diversas, opostas, contraditórias. (VILLAR, 2013, p.2)

Enquanto artista, educadora, pesquisadora, tenho percebido nas ambiguidades terreno fértil para a colaboração (elaborações compartilhadas) de outras perspectivas, práticas, meios, entendimentos. Na convivência com os paradoxos, aprendemos a diferenciar e entender particularidades, sem esquecer que estas coabitam com outras leituras de mundo. Assim tantas dicotomias que costumam habitar-nos (prática x teoria, ensino x aprendizagem, processo x resultado e outras) podem ganhar força em suas coexistências: dicotomias de antes são os paradoxos de hoje. E que potência há nos paradoxos! Nesse sentido, o primeiro hábito que Cindy Foley apresenta no vídeo em questão, é o de entender a ambiguidade como parte do processo. Reconhecer as ambiguidades, acolhê-las e atacá-las de cabeça. Assim, surge o desafio: como nos abriremos para a (re)configuração de espaços de trans/formação em que as pessoas (sejam artistas, educadoras, públicos e/ou aprendizes) possam se preparar para o “não saber”?

O pensamento artístico não é sobre aprender a usar técnicas de outros artistas ou movimentos de arte. As habilidades técnicas, apesar de fazerem parte da construção de modos de

⁶ Cindy Meyers Foley é Assistente de Direção Executiva e Diretora de Experiências e Aprendizagem do Museu de Artes da Columbus. Foley trabalhou para reimaginar o MAC como uma instituição do século 21: transformativa, ativa e participativa. Acesse o vídeo em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZcFRfJb2ONk>>

pensar e relacionar-se com o mundo para a criação, não são o fim. Isto é, o pensamento artístico não se resume nelas. Assim como Foley (2014), penso que o que faz um pensamento artístico é a capacidade de questionar: questionar o mundo naturalizado, questionar o modo de ver as coisas, questionar as políticas do tempo. Mais do que adquirir capacidades reconhecidas, produzir conhecimento, seja ele conhecimento sensível, inteligível, técnico. Esses conhecimentos podem ser produzidos pela geração de ideias, segundo hábito proposto por Foley. Este apresenta-se como o potencial de gerar ideias a partir do que se é, está e tem. É sobre como percebemos os recursos ao nosso redor (e nós somos também recursos) a fim de materializar ideias artísticas. Essa percepção nos ajuda a identificar as especificidades de cada materialização. A isto, em minhas práticas artísticas, tenho chamado de “materializações coreográficas”. Materialização enquanto uma organização consciente de materialidades e(m) pensamento coreográfico. Um modo de entender-fazer composições coreográficas que podem estar para além das estruturas mais convencionais de coreografia. Assim, pautadas no pensamento coreográfico em contato com as mais diversas materialidades, uma materialização coreográfica seria uma composição atenta às especificidades de cada materialização. Elas podem se dar enquanto um espetáculo, uma performance, uma instalação coreográfica, uma colagem, um texto... Em diálogo com o exercício do pensamento artístico, identifico minha prática em meio a um recorte de ensino do pensamento coreográfico por meio do próprio processo de coreografar em colaboração com outras pessoas, o qual discorrerei nessa dissertação ao apresentar algumas práticas de residência artística realizadas ao longo dos últimos dois anos.

Ao pensar na geração de ideias como hábito de artista, propõe-se que sejamos capazes de jogar com as próprias ideias, permitir a experimentação, o divertimento. O jogo/diversão é catalisador para a ideação. Artistas jogam de diversas formas: com a materialidade, até que as ideias comecem a se manifestar; e com as ideias, até entender quais meios e materialidades necessitam ser trazidas para concretiza-las.

Ao facilitar tempos e espaços em que pessoas sintam-se confortáveis a permitir a ambiguidade como terreno onde os interesses e ideias conduzam a aprendizagem, os interesses e ideias podem ser catalisadores para pesquisas pautadas na curiosidade. Pesquisas que possam aprofundar seus conhecimentos sobre aquilo que lhes interessa. Assim, entramos no terceiro hábito artístico que Foley aborda: o engajamento em pesquisas transdisciplinares - pesquisas que servem às nossas curiosidades. Como seria utilizar os conhecimentos de distintas áreas a serviço de nossas ideias? Não é sobre educar todos para serem artistas, mas promover situações que provoquem as

peças a pensar artisticamente, independente da carreira que escolham para viver. É sobre criar espaços de trans/formação em que ideias reinem e a curiosidade lidere.

Assim, a partir de uma estética que se constrói por meio de relacionamentos, trago a imagem poética⁷ do convite. Esta vem como uma proposição de abrir espaço para materializações coreográficas mais atentas às trocas que se estabelecem entre artistas, assim como entre artistas e espectadores (os quais proponho, nos próximos capítulos, a chamar de criadores) por meio de estruturas e sistemas coreográficos que amparem a escuta e a autonomia no que diz respeito à composição coreográfica. Na poética do convite, interessa entender que as escolhas são escolas. É sobre olhar para os encontros entre as pessoas como potências coreográficas. É convidar a nos perguntarmos como a gente se relaciona e se interessa junto, a fim de colaborar (compartilhar elaborações) a partir da nossa formação, história de vida, memórias e modos de ver/pensar/fazer o mundo. É sobre criação e formação dando-se sempre na experiência do encontro. No entanto, para que andemos de mãos dadas nessa busca de uma poesia coreográfica do convidar, acho importante contar-lhe como foi que cheguei até aqui.

Subindo nos ombros de gigantes

Tenho me aproximado de artistas e pesquisadoras cujos trajetórios identifico proximidades e semelhanças aos que tenho percorrido. Assim, ao longo da dissertação pretendo contextualizar abordagens de algumas poéticas contemporâneas que, desde o século XX, vêm acolhendo perspectivas mais abertas e relacionais para a cena. A ideia é justapor a essas questões globais algumas questões locais, que têm se constituído como pontos de partida em minhas práticas pessoais e colaborativas, ao propor um olhar poético que se desdobre por meio da noção de convite.

Sigo inspirada pela vanguarda norte-americana da década de 1960, conhecida como dança pós-moderna, em que artistas como Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton e outros envolvidos no movimento *Judson Dance Theatre* são referências de abordagens que valorizam o olhar coletivo, a criação compartilhada e a experiência da criação como igualmente, ou até mesmo mais importante, que os “resultados finais” (BANES, 1995), desafiando o olhar sobre modos de colaboração entre criadores. Anna Halprin, coreógrafa que influenciou grande parte das artistas envolvidas nesse grupo experimental que atuou na Judson Church, é também uma grande referência

⁷ Me amparo em uma concepção de imagem poética nutrida pelo conceito de Gaston Bachelard (1994), o qual aprofundarei na página 28.

ao propor o conceito de *Scores*⁸ para a improvisação e os Ciclos RSVP (HALPRIN, 1995), práticas das quais utilizo como ferramentas e estratégias para o pensar/fazer ao qual me proponho.

Ainda, outras correntes, tais como as da *Performance Art*⁹, que apontam relações mais imediatas entre a arte e seu público alimentam minha abordagem, ao introduzir a noção de que “não há fatos nem observadores discretos, mas sim ambos justapostos em meio à observação [...] que dá ênfase aos fenômenos da experiência do performer, do próprio evento e da audiência em suas inter-relações complexas” (CARLSON, 2004, p.103). Assim, investigações sobre as relações entre arte que representa o real e arte que literalmente lida com o cotidiano em cena passam a compor obras que se propõem a integrar arte e vida. Das abordagens de Performance Art, me aproximo especificamente de Eleonora Fabião, artista brasileira e professora na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com sua ideia de corpo performativo. Um corpo que “dá visibilidade poética, abre dimensão crítica e enfatiza a politicidade da condição de entrelaçamento” corpo-mundo (FABIÃO, 2010, p. 26)

O contexto real em que se dá a obra de arte ganha novo grau de importância em que, por exemplo, “o espaço também se torna um co-ator autônomo” (LEHMANN, 2007, pp. 126-127). Nesta perspectiva, o espaço pode ser tomado, portanto, como material de construção de experiências a serem compartilhadas por meio de constantes convites que são feitos (e aceitos ou não) entre criadores e cenas. Essa relação de escuta entre espaço e cena amplia as possibilidades de trabalhos que saiam das estruturas tradicionais de teatro (espaço cênico) e passam a habitar também outros ambientes não convencionais. Nessa busca de aproximar arte/vida, começam a surgir cada vez mais artistas dispostas a subverter a ideia de obra enquanto espetáculo, passando a evocar o processo e o cotidiano como obra, como pode-se ver nas abordagens das artistas, já mencionadas, da *Judson Dance Theatre*. A partir do encontro entre artistas de diversas linguagens que pensam a criação enquanto vivência e processo, cresce também o ideal de uma arte construída de modo comunitário. Vale ressaltar, no entanto, que a noção de comum é aqui gestada a partir do encontro com as diferenças e a pluralidade de pontos de vista. Jorge Larrosa Bondía (2002) corrobora ao dizer que:

⁸ *Scores* são direcionamentos claros que podem servir a diferentes propósitos. São modos de externalizar sensações, atitudes, imagens, a fim de explorá-las como pesquisa de movimento e/ou geração de materiais criativos. Para saber mais sobre *scores*, vá até a página 34 dessa dissertação e veja a seção intitulada “Anna Halprin e a elaboração de espaços para criação”.

⁹ Aqui utilizo o termo *Performance Art* para diferenciar dos estudos de Performance situados em práticas alheias às artísticas. Isto é, as correntes de performance aqui indicadas são aquelas que se relacionam diretamente com a prática artística, permeadas de ações elaboradas por uma diversidade de artistas de diversas formações, tais como Allan Kaprow, as já mencionadas artistas envolvidas na *Judson Dance Theatre*, *The Living Theatre* (com Judith Malina e Julian Beck), Erwin Wurm, Lygia Clark, entre outras.

se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna (BONDÍA, 2002, p. 27).

Ainda, como mencionado, este escrito é alimentado pelas atuais discussões sobre performance, performatividade e o contexto da transdisciplinaridade nas práticas artísticas para a cena. Assim, relaciono as questões acima apresentadas com discussões já propostas por tantas artistas e/ou pesquisadoras, tais como a já mencionada Eleonora Fabião (2008) e a Sílvia Fernandes (2011), que voltam seus olhares para a apropriação das interferências do próprio espectador como parte essencial do processo tanto de produção como de recepção da cena, simultaneamente autônomas e compartilhadas.

Guiadas por estes e pensamentos similares, diversas abordagens e possibilidades de processos de criação tem sido investigados. Em 2014, especificamente, começo a perceber que várias artistas locais de Brasília usavam em seu discurso o termo “processo aberto” em relação a seus trabalhos e/ou processos criativos. Este geralmente era usado para descrever flexibilidade no que diz respeito a interação entre artista e plateia; ou para descrever obras que contam com elementos de improvisação; ou ainda, para descrever trabalhos que estão “inacabados”. No entanto, o que, de fato, vem a ser um processo aberto ainda é um campo fértil para ser pesquisado no contexto da dança. Aberto em quê? Aberto para quê? Qual é a importância da clareza desse termo (ou dessa noção) no que concerne a promoção de outros conceitos e maneiras de pensar e produzir arte?

***Sala de Espera* e as instâncias de um processo aberto**

Com essas perguntas à flor da pele, me propus a levantar parâmetros que possibilitassem a noção de abertura em processos de criação cênica, durante meu Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança¹⁰. Para isso explorei alguns aspectos (até então intuídos) a fim de verificar suas possibilidades abertas às processualidades, por meio da composição de uma experiência coreográfica intitulada *Sala de Espera*, obra coreográfica em que 3 dançarinas (na qual uma também era artista plástica e musicista) e dois músicos dividiam



QUER OUVIR A VERSÃO LONGA DA HISTÓRIA? É SÓ INDICAR COM A CÂMERA DO CELULAR PARA O CÓDIGO QR AO LADO, OU USAR UM APP LEITOR DE QR.

¹⁰ Aqui situo brevemente como cheguei às questões de abertura na composição, que me trouxeram até o mestrado nesse desejo de entender o convite enquanto poética. Para conhecer mais profundamente, é possível procurar o título disponível no acervo do Instituto Federal de Brasília: MORAES, Janaína G. PROCESSOS ABERTOS E SUAS INSTÂNCIAS: Criador(es), Cena, Plateia e o Escambau. IFB, 2014

a cena com os espectadores, em um espaço compartilhado sem a separação palco-plateia. As perguntas que nos moviam, naquele momento, estavam permeadas pelo imaginário das regras sociais e convenções de convívio coletivo, diretamente atravessadas pela etimologia das palavras ‘processo’ e ‘aberto’, levantadas inicialmente para amparar, e até mesmo friccionar minhas intuições sobre os balizadores de “processos abertos”.

As etimologias das palavras processo e aberto (e suas derivações, tais como abrir, abertura) me conduziram a percursos investigativos preenchidos de complexidade. A primeira, originada do latim *processu-*, refere-se à “ação continuada, realização contínua e prolongada de alguma atividade, seguimento, curso, decurso (...) modo de fazer alguma coisa, método, maneira, procedimento”¹¹ e, derivada do latim *recursus*, refere-se ao “ato de desfazer caminho, possibilidade de voltar; literalmente fazer de novo um caminho”¹². A segunda, entre suas inúmeras significações, conta com os sentidos de “solução de continuidade no tempo ou no espaço; ocasião propícia que não se repete com frequência”¹³; “tornar manifesto, estar aberto a ou se expor a”¹⁴; “exposto ao público, manifestado (...) declarado, visível (...) aprofundado, cavado, escavado (...) lacerado, rasgado (...) desabrochado (...) acessível, livre, transponível”¹⁵; “fazer cessar o estado de inatividade de certas coisas”¹⁶.

O contato com todos estes verbetes me inundou de indagações as quais optei por levar durante as pesquisas teórica e coreográfica da *Sala de Espera*. Perguntas como: processo aberto de criação é a mesma coisa que estar em processo? O que determina as diferenças entre estar em processo, estar aberto ao processo, estar em processo aberto ou o processo ser aberto? É possível que exista um processo plenamente aberto? Há nuances entre olhar para o ato de criação enquanto uma possibilidade de desfazer caminho, voltar e literalmente fazer de novo um caminho; permanecer em ações continuadas e prolongadas de alguma atividade; fazê-las a partir de ocasiões propícias que não se repitam com frequência (... e o que seriam essas ocasiões? Deixar o acaso

¹¹ Informação retirada do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

¹² Informação retirada do site *origemdapalavra*. Para acesso, conferir o link: <http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/processo/>.

¹³ Informação retirada do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Para acesso, conferir o link: <http://www.priberam.pt/dlpo/aberta>.

¹⁴ Informação retirada do Online Etymology Dictionary. Para acesso, conferir o link: <http://www.etymonline.com/>. Tradução livre.

¹⁵ Informação retirada do Michaelis Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. Para acesso, conferir o link: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>.

¹⁶ Informação retirada do Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Para acesso, conferir o link: <http://www.priberam.pt/dlpo/abrir>.

intervir?); fazer cessar o estado de inatividade de certas coisas (que coisas são essas? O criador? o público? a própria obra?)?

Estas questões me levaram a duas imagens muito claras dentro de todo o embaçamento das dúvidas: a primeira, é que em todas as perguntas, me acompanhava a sensação de que pelo menos três “personas” me seguiam e deviam ser percebidas, sendo elas – as “criadoras” envolvidas no ato criativo, a “espectadora” que irá interagir com o trabalho, e a própria “obra” enquanto resultado e/ou experiência. A segunda imagem é a de que tais questões só poderiam ser discutidas, de fato, por meio do próprio fazer artístico, transformando meu “gabinete de pesquisa” na própria sala de ensaio.

É importante mencionar que, ao vivenciar essa etapa na graduação, surgiram marcadores muito importantes para a lógica de pensamento de processo aberto nas composições coreográficas, os quais dividi nas instâncias criadores, cena e plateia. No entanto, percebo que ao aprofundar-me nas relações transdisciplinares dessa criação-pesquisa durante o mestrado, vejo a necessidade de atualizar essas instâncias para: criadoras, materialização coreográfica e encontro. Explico: plateia é uma palavra que parece se aproximar muito mais do lugar em que os públicos assistem do que das pessoas em si. Além disso, tenho percebido que nessa proposta de olhar para o convite enquanto a fresta pela qual atualmente tenho investigado a abertura na/para a criação coreográfica, a presença de toda pessoa é diretamente criativa, seja pela consciência de sua influência no trabalho, seja pelo uso atento do artista para acolher as possibilidades que cada espectador traz com sua presença, questões as quais discutirei ao longo dessa escrita.

Ainda, as materializações coreográficas passam a ter a possibilidade de assumir estruturas estéticas para além da cena coreográfica tradicional (cujo formato costuma se dar como um espetáculo com divisão entre palco e plateia). Assim, acolhe composições que se abrem também à outras possibilidades performativas, tais como instalações coreográficas, performances, livros coreográficos, entre outros tantos formatos quanto existirem pessoas com iniciativas. Por último, a instância do acontecimento seria quando se dá o encontro entre criadoras e materialização coreográfica, abrindo-se às diversas experiências vivenciadas por cada participante em um mesmo acontecimento... Essa divisão foi uma estratégia didática para me debruçar sobre camadas de um mesmo *spectrum*. Ou seja, todas compõem, e muitas vezes se misturam, em um mesmo acontecimento. O desafio de relacionar as particularidades das interações entre estes, durante processos que valorizem as aberturas em seus modos operacionais, me levou à necessidade de aprofundar quais premissas permitem um processo se caracterizar enquanto “processo aberto”. Aproveito para compartilhar com mais detalhes cada uma dessas instâncias, já atualizadas, uma vez

que para entender melhor sobre convite, preciso compreender um pouco mais sobre as premissas de abertura enquanto lógica de processo.

Instância de criador/as

Como conferir autonomia à dançarina durante a criação e quais os limites entre direção/coreografia e autoria em processos de criação em dança? Onde começa e onde termina o papel de uma coreógrafa-diretora que deseja atribuir criações em parceria com as dançarinas? Como compartilhar o processo? Para ser coletivo, é preciso “dividir” tudo do processo? O que é dividir um processo?

A diretora teatral Anne Bogart¹⁷ (2011) nos coloca uma reflexão que talvez sugira porque tais perguntas insistem em perturbar o ato da criação:

Em nossa cultura, que está rapidamente se espalhando pelo mundo, a ação coletiva é suspeita. Fomos desestimulados a pensar que a inovação possa ser um ato colaborativo. Tem de haver uma estrela. O esforço grupal é um sinal de fraqueza. Nós reverenciamos o caubói que galopa sozinho pela planície. Somos criados para ganhar dinheiro e gastar com nós mesmos. As pessoas são consideradas bem-sucedidas quando ficam ricas e aparecem na televisão. O sucesso comercial é aplaudido (BOGART, 2011, p.37).

É na contramão dessa dita “cultura comercial” que ações coletivas muitas vezes enfrentam pensamentos hegemônicos cristalizados ao longo do tempo. No entanto, de pouco adianta o discurso panfletário que se esvazia de ações e reflexões que, de fato, tragam outros olhares e papéis para os sujeitos da criação. Nesse sentido, questiono-me quais ações podem ser tomadas de modo a caminhar para contextos em que as relações entre as diferentes funções em uma colaboração (seja no papel de coreógrafas, diretoras, dançarinas, entre outras) se tornem mais conscientes de seus modos de operação, com a possibilidade de investirem-se umas às outras “como parceiros e cúmplices, gerando troca de ideias num mesmo nível (...) que questionam juntos sobre o desenvolvimento do trabalho” (BRITO, 2006, p.3) e, assim, sentindo-se responsáveis e interdependentes do processo.

Nessa medida, questiono também as inúmeras nomenclaturas carregadas de sentidos e estereótipos as quais, ao longo do tempo, foram se assumindo entre essas pessoas que se relacionam na sala de ensaio – bailarina, intérprete, dançarina, performer, intérprete-criadora... diretora, coreógrafa, facilitadora, mediadora... – e que, apesar de muitas vezes usadas sem a atenção para a carga simbólica que assumem, acabam por delinear maneiras muito específicas de se entender a atuação de cada pessoa durante os processos de criação. Afinal, não seriam estas todas criadoras?

¹⁷ Anne Bogart é diretora e fundadora da companhia teatral *SITI Company*, desde 1992. Professora na *Columbia University* e autora de quatro livros, dentre eles “*The Viewpoints Book*” e “*A preparação do diretor*”, amplamente consultados ao longo de minhas práticas de composição.

O fato é que criar espaços em que todas sejam entendidas enquanto criadoras e co-autoras da obra é um desafio, uma vez que a coordenação entre a equipe deve ser cuidadosamente (e constantemente) avaliada para que a participação de fato seja coletiva – o que fazer com a figura da “líder”, da “secretária”, da “produtora” etc. Ou seja, no dia-a-dia da sala de ensaio, quem faz o quê para que a criação possa acontecer? Apontado o contexto e possíveis escolhas, caminhamos rumo à exploração da criação, lembrando que “a liberdade só pode ser encontrada dentro de certas limitações escolhidas (...) Essas limitações convidam o ator a enfrenta-las, abalá-las, transcende-las” (BOGART, 2011, p.52), desbravamos juntos os caminhos que se abrem em meio a tantos processamentos.

Nesse caminho, começam-se a estabelecer também outros níveis de relação entre os sujeitos envolvidos no ato da criação. “A figura do diretor-pedagogo, ou seja, aquele preocupado também com a formação do ator (...) ou aberto às descobertas de um processo inovador de criação, passou a dividir com seu grupo o esforço de um processo criador” (MENCARELLI, 2010, pp.15-16). Agora, muito claramente se valoriza o aspecto da formação (seja ela a formação da própria diretora, a formação da dançarina, ou até mesmo a formação de plateia, quando em proposições em que esta é cada vez mais entendida enquanto colaboradora ativa para a criação da obra). Isto é, passam-se a ter mais importância as experiências significativas para algum aspecto da formação das pessoas envolvidas, e o “resultado” advém da consequência de cada processo.

Acredito que caminhar para processos mais abertos na instância da(s) pessoa(s) que cria(m), seria compreender a cada processo, em cada projeto, com quem contamos e de quais maneiras contamos para a realização dessa criação. Talvez o caminho para esta abertura esteja muito mais em questionar o que entendemos por colaboração – colaboração como a possibilidade de, individualmente, tomar decisões no coletivo a partir de suas singularidades, com o entendimento de que “cada processo criativo tem uma lógica interna, um horizonte particular” (ALMEIDA, 2012, p.1). Dialogo com Nitzá Tenenblat (2015, p.4), que propõe a existência de graus de coletivização, quando passamos a perceber “a variação da coletivização, não como consequência de uma inequidade hierárquica entre funções, mas sim de possibilidades metodológicas distintas da contribuição particular de uma dada função [...] dentro do coletivo”. Assim, podemos nos abrir a diferentes modos de colaboração para além da utópica formatação de todo mundo, o tempo todo, fazendo de tudo com o “mesmo grau” de participação.

Instância da materialização coreográfica

Ao compreender cada processo como “dono” de suas singularidades e especificidades, essa instância diz respeito às possibilidades de organização entre as materialidades e os diversos contextos coreográficos criados. Surgem algumas questões desde como: “durante os processos criativos em dança, quando é ensaio, quando é estrutura coreográfica?” até perguntas como: “pode uma coreografia se dar em outros formatos e mídias?” Pensar e criar dança a partir de relações entre materialidades e contextos re/configurados abre a diversas possibilidades, em que a noção de coreografia e dança transitam e escorregam-se a todo tempo.

Nessa relação, vejo a importância de atentar-nos a três questões durante o processo de composição coreográfica: 1) quem está comigo na sala de ensaio? (respondida na instância anterior) 2) quais práticas alimentam o meu compor? e 3) como eu penso o corpo na dança?¹⁸. Essas, uma vez respondidas, ajudam a nortear as premissas sobre as quais podemos percorrer durante o trabalho a ser desenvolvido. Assim, as práticas escolhidas para a criação e as concepções sobre corpo na dança das pessoas envolvidas no processo de criação (que podem ser transformadas ou permanecer durante os diversos processos) acabam por indicar escolhas mais coerentes com o tipo de produção a ser realizada a partir daí. Além disso, nos ajuda a entender as distâncias e proximidades do entendimento de cada criador/a em relação às concepções do trabalho que está sendo desenvolvido.

As práticas escolhidas para o desenvolvimento do trabalho já podem nos dar pistas de quão abertos ou fechados se darão os andamentos do processo de criação. Por exemplo, a cena a partir de práticas da improvisação, pensando o corpo enquanto expressão singular de cada dançarina/pessoa que dança traz premissas mais abertas à experimentação do que práticas e técnicas tradicionalmente codificadas em sistemas e métodos, como é o exemplo do sistema RAD (Royal Academy of Dance) de ballet clássico. Isso não quer dizer que toda bailarina clássica necessariamente irá desenvolver um processo fechado de criação ou que uma improvisadora desenvolverá um processo aberto. No entanto, no que concerne às suas práticas de formação e/ou exploração do movimento, há sem dúvida uma maior predisposição a aberturas por esta do que por aquela.

Há, portanto, inúmeras maneiras de se pensar composição coreográfica a partir de diversas práticas e materialidades. Dentre elas, há diversas maneiras de se pensar composição coreográfica pela improvisação. Em minha prática, a improvisação pode vir em diferentes etapas e com diferentes objetivos durante o processo criativo, seja como sensibilização; aquecimento; pesquisa de movimento; geração de materiais; e enquanto performance, as quais explicarei detalhadamente na

¹⁸ Essas três perguntas me foram apresentadas pela diretora-coreógrafa Vancilea Porath, durante as aulas de Composição Coreográfica I, no curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, em 2012.

página 30. Estas, de algum modo, ocorrem simultaneamente, mas podem trazer um enfoque diferenciado para a pesquisa de criação, a depender das tonalidades propostas e mediadas pela diretora/coreógrafa ou pelas próprias criadoras que, uma vez decidindo o recorte da improvisação, podem se colocar em exploração com maior acuidade em suas buscas em movimento.

O uso da improvisação em variadas etapas da composição coreográfica começa a me atentar para os tênues limiares entre cena e ensaio. Como posso entender cada ensaio já como cena, ainda que, não propriamente, o público esteja ali para assistir? É possível pensar cena e ensaio ambos como experiência de investigação e, simultaneamente, como espaço da cena? Mais ainda, começo a refletir sobre essa “atuação de quem observa”. Desde as vanguardas do pós-modernismo vemos novas maneiras de pensar relações entre cena e processo, que começam a assumir também as possibilidades de jogar com ambiguidades ao “trazer os bastidores” para a cena, revelando questões do processo também como estruturas cênicas e proposições abertas ao público. Por muito tempo, a ideia de espetáculo, obra de arte, acabava criando um distanciamento da relação entre espectadores e o que é levado para a cena, mas à medida que os processos de criação foram se tornando mais compartilhados, abre-se a possibilidade de levar o trabalho não inteiramente “finalizado”, a fim de compartilhar também com o público possíveis caminhos e impressões. Como exemplo, podemos citar alguns novos formatos de espetáculo e festivais que propõem aulas-espetáculos; *works-in-progress*; demonstrações cênicas, entre outros.

Nessa relação entre cena e processo, o contato com quem observa começa a assumir outros papéis como, por exemplo, o de incitar dançarinas a deixarem-se afetar pelos estímulos que a presença dos públicos lhes gera. Bogart e Landau (2005, p.19) afirmam que a fonte para a ação e a invenção vem até nós pelos outros e pelo mundo físico ao nosso redor. Sendo assim, ensaio e estrutura coreográfica começam a se embaçar durante o processo, de modo a deixar nascerem encontros que alimentam a entrega das dançarinas e suas liberdades para a escolha. Sem cair na pretensão de julgar trabalhos artísticos nos caminhos certos ou errados, bons ou ruins, bonitos ou feios, a meu ver, o que é mais potente nesses encontros, é a possibilidade de ambas criadoras e espectadoras exercitarem a habilidade de dialogar sobre suas escolhas e objetivos com uma pluralidade de percepções, sem a pretensão de que apenas artista tem propriedade para contribuir com a obra.

O exercício de escuta por meio da fricção de múltiplas percepções durante o processo permite encarar a ideia de processo aberto não como uma justificativa para não assumir escolhas mas, pelo contrário, como uma decisão de abrir espaço para destruir barreiras que reduzem os caminhos do percurso criativo e composicional. Como Peter Brook (2005) afirma:

Quem quer se abrir tem que destruir as paredes (...) A forma verdadeira só chega no último instante, às vezes até depois. É um nascimento. A verdadeira forma não é como a

construção de um edifício, em que cada ação é um avanço lógico em relação à ação anterior. Pelo contrário, o verdadeiro processo de construção envolve simultaneamente uma espécie de demolição, que implica a aceitação do medo. Toda demolição cria um espaço perigoso, no qual há menos suportes e menos apoios. Mais ainda: mesmo quando atingimos momentos de autêntica criatividade nas improvisações, nos ensaios ou durante um espetáculo, existe o risco de borrar ou destruir a forma emergente (...) É preciso fazer a preparação para jogá-la fora, construir para poder demolir... A regra fundamental é que, até o último momento, tudo é uma forma de preparação, e portanto temos que correr riscos, sabendo que nenhuma decisão é irrevogável (BROOK, 2005, pp. 20-21).

Nesse caminho, a abertura de pensar os entre-lugares que permeiam estruturas coreográficas, sejam nos ensaios (em contato com público ou não), sejam nos encontros formalizados enquanto “apresentação”, me levam a entender uma obra “aberta” como tão legítima e profissional quanto qualquer outra em que o trabalho, a dedicação e o estudo estiveram presentes durante seus percursos. Há também de se levar em conta que o pluricentralismo das proposições, o convite para conceber o todo da obra por meio de exercícios coletivos e a percepção das múltiplas camadas de poéticas “propiciam um deslocamento e um investimento nas etapas preparatórias (...) uma concentração nas etapas processuais” (MENCARELLI, 2010, p. 17), uma vez que é nesse constante processo de afeição e fricção que nascem os elementos estéticos que, de forma artística, traduzem a experiência coletiva. Ademais, escutar as demandas relacionais que as próprias estruturas coreográficas revelam, ajudam criadoras a terem escolhas mais específicas e, assim, encontrarem materializações mais coerentes às lógicas de relação que se quer estabelecer.

Instância do encontro

Assim como as instâncias já citadas (criador/a e materialização coreográfica), a instância do encontro revela uma qualidade dinâmica e contextual, podendo ser transformadas a cada novo trabalho. Alimentada por pensamentos como de João Fiadeiro e Fernanda Eugênio¹⁹, a “formalização” da obra enquanto encontro permite às artistas pensarem o trabalho enquanto um organizar e reorganizar possibilidades de ação no linóleo, no palco, na vida. Uma vez que cada equação exige um ato de decisão específico e isso “depende de um processamento de estímulos até a obtenção do gesto. Existe, portanto, um delay. Cada relação tem seu próprio tempo”²⁰. E é nessas relações, e dessas relações, que se propõe investigar os processos, de modo a olhar para as

¹⁹ João Fiadeiro e Fernanda Eugênio são diretores do Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica | AND_Lab. Este posiciona-se enquanto plataforma de formação e pesquisa na interface entre criatividade, sustentabilidade, política e cotidiano, funcionando como lugar comum para a investigação colaborativa da convergência entre arte e ciência, teoria e prática, ética e estética, modos de existência e modos de criação. O AND_Lab opera no encontro entre duas inquietações transversais – como viver juntos? e como não ter uma ideia? – e entre dois modos de pensar-fazer – a Composição em Tempo Real e a Etnografia como Performance Situada. Da contaminação recíproca entre estes dois sistemas de relação, emergiu o Jogo AND, simultaneamente uma filosofia habitada, uma ética do viver juntos, uma prática de com-posição e um modo de vida. Mais informações em http://and-lab.org/o-and_lab.

²⁰ Trecho retirado do texto JOÃO FIADEIRO, FERNANDA EUGÊNIO AND QUESTÕES OPERATIVAS, do portal idanca.net, disponível em <http://idanca.net/joao-fiadeiro-fernanda-eugenio-and-questoes-operativas/>.

singularidades e pluralidades que tecem a tarefa criativa, no dia a dia de criador/a, na sala de aula, na sala de ensaio, na cena...

Assim, a instância de abertura a qual didaticamente categorizo aqui como encontro, diz respeito desde as relações anteriores já apontadas, que vão abrindo-se e delineando-se de diferentes maneiras, por distintas camadas de porosidades e finalidades, até as relações do encontro de fato da obra com os públicos que a assiste. Esta obra, uma vez construída pela via da valorização do processo mais do que do “produto”, acaba por afirmar o que Fiadeiro entende como pesquisa cuja relação com o real, com o acontecimento em si, se torna “muito difícil de representar (...) a representação, numa lógica da indústria criativa, não favorece ao encontro. A representação cria a impossibilidade da relação”²¹. Isto é, se já nos [pré]ocupamos em representar algo a priori, muitas vezes deixamos de abrir nossa percepção para ocupar, sem [pré]vias “marcas”, o espaço de tempo possibilitado pelas relações que se dão no/do encontro. Assim, é a partir da relação, e pela relação, que se delineiam as proposições artísticas nessa abordagem de processo aberto aqui levantada. O encontro como *momentum* em que sinalizam-se outros mundos e outros modos para se viver juntos, abalando *modus operandi* normativos de existência por meio de uma brutal sutileza notada como oportunidade para a inquietação, o assombro, a reformulação de perguntas, ocasião propícia para refundar modos de operar.²²

Os parâmetros levantados durante o TCC me auxiliaram a delimitar perspectivas específicas sobre a ideia de processo aberto, revelando pertinentes questões que me anunciaram a aparição de uma nova imagem, repetida constantemente em nossos discursos e discussões em sala de criação: o convidar/convite como atravessador de proposições. Percebo que existe uma “cola” que dá liga às interações aqui descritas como balizadoras de processos abertos e é exatamente para ela que decido olhar durante a criação-pesquisa desenvolvida ao longo desse Mestrado em Artes Cênicas. Seriam os convites disparadores de aberturas de processos composicionais voltados à estética relacional²³?

O convidar/convite me parecia chegar como um propulsor poético das relacionais inerentes ao compor coreográfico em processos abertos. Quando já mergulhada em diversas

²¹ Trecho retirado do texto JOÃO FIADEIRO, FERNANDA EUGÊNIO AND QUESTÕES OPERATIVAS, do portal idanca.net, disponível em <http://idanca.net/joao-fiadeiro-fernanda-eugenio-and-questoes-operativas/>.

²² Veja mais sobre a noção de encontro usada aqui pelo texto O encontro é uma ferida, de João Fiadeiro e Fernanda Eugênio - excerto da conferência-performance Secalharidade, Culturgest, Junho 2012. Disponível em: <<https://vimeo.com/47238076>>

²³ Veja mais sobre a estética relacional na página 62.

imagens poéticas dessa palavra, deparo-me com Ana Carolina Mundim (2015), que sugere que pensar a coreografia enquanto convite é a possibilidade de convidar “para olharmos o mundo com mais afeto e poesia, para causarmos mais encontros, para fazermos pequenas transformações (...) atrelar a lógica à percepção intuitiva”. (MUNDIM, 2015, p. 45). Tomada por essa fala, penso também que para além do afeto e da predisposição “atitudinal”²⁴ que a imagem poética do convite propõe, o convite me parece carregar materiais muito ricos, passíveis de tornarem-se ferramentas e estratégias concretas para o compor coreográfico, os quais proponho identificar como qualidades “ferramentais” da poética do convite. É essa intuição que investigo aqui, a fim de, ao final dessa caminhada de dissertação, instrumentalizar algumas possibilidades que nela parecem residir. Agora, por onde seguir?

Caminhante, não há (1) caminho...

Venho aprendendo a importância de dedicar-me a assuntos e questões que de fato me movam. Talvez por isso tenha escolhido a dança como formação e atuação: para além de sua natureza de estudos sobre o movimento, por meio dela tenho sido capaz de experienciar as transformações que tanto arte como vida propõem. Sobre experiência, Bondía (2002, p. 21) indica que ela “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” e segue dizendo que vivencia-las “requer um gesto de interrupção, (...) suspender a opinião, o juízo, a vontade, o automatismo da ação, (...) cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço” (BONDÍA, 2002, p. 24). Acolhida por tais proposições, me posiciono na tentativa de sintonizar minhas práticas ao encontro dos movimentos de escuta, percepção e atenção que de algum modo venham a ajudar-nos a perceber tempos e espaços compartilhados além de fazer-mos percebidos neles. A percepção nos auxilia como uma capacidade dilatada para tomadas de decisão. Aproximo-me de Cohen (2015, p. 212) que afirma que percepção relaciona-se “à maneira como nos relacionamos com aquilo que percebemos. Percepção trata-se de relacionamento”.

Experiência e percepção são ambas noções que dialogam relacionalmente: somos e estamos em relação. Desde que me propus a entender melhor o termo “processo aberto” em composição coreográfica, processos abertos têm se desenhado pela perspectiva de ser e estar no mundo “em relação à”. Somos e estamos porque nos relacionamos: com o espaço, com o tempo, com o outro, e com nós mesmos. Nessa busca pela processualidade e abertura como características do ato criativo, deparei-me com noções de movimento que me comovem de maneiras muito específicas - de algum modo, era preciso olhar para a relação como motor das constantes escolhas

²⁴ Atitude, disposição, postura, comportamento

realizadas no processo. Foi então quando comecei a me perguntar: Como eu convido? ou, ainda, Como se dá o convite? O que é convite? E como, além de convidar, eu aceito convites?

Tentando aproximar o olhar para o encontro como potência transformadora, perguntava-me como meus processos de criação cênica podiam ser permeados pela ideia de convite como pressuposto poético e investigativo, estudando como esses mais distintos fluxos de desejo e sentidos podem de fato ser experienciados por meio de momentos de escuta e diálogo: um convite que convida sem esperar uma reação pré-definida ou impor uma ação específica. Um convite que se abre para a resposta do outro, o tempo do outro, e a possibilidade de também ser convidado para outro caminho, afinal “um corpo tem o poder de afetar e ser afetado” (FABIÃO, 2008, p. 238). Ao nos abirmos para o convite, nos colocamos diante de tomadas de posição no aqui e agora. Trata-se de constantes proposições ao engajamento entre criadores espectadores e a própria obra que é criada a partir dos encontros: a partir do convite pode-se “promover uma experiência através da qual conteúdos são elaborados” (FABIÃO, 2008, p. 243), possibilitando-nos discussões sobre poéticas e políticas de produção e recepção de artes cênicas contemporâneas. Vale ressaltar que um dos pontos-chave na ideia poética do convite é a constante auto-reflexão que sua essência sugere: ao convidarmos, submetemos nossas proposições à genuína vontade do outro de qual e como se dá sua participação. Interessam sobre o convite as constantes negociações e diálogos que se estabelecem nos processos de criação e apreciação de uma experiência artística.

Seguindo nessa lógica que a noção de convite apresentada sugere, parece-me necessário abrir uma escuta muito atenta também às metodologias que o próprio percurso da criação-pesquisa em questão vem apresentando. Em uma de suas falas no VII COMA²⁵, Sandra Rey²⁶ discorreu sobre a necessidade de pararmos de tentar “calçar” nossas pesquisas em Arte com metodologias pré-estabelecidas. Seria preciso entender quais articulações criar a partir da especificidade de cada objeto de pesquisa, (re)criando assim de fato uma metodologia *em arte*. Nesse sentido, percebo que meu caminhos têm se aproximado bastante desse discurso, uma vez que tenho encontrado no próprio objeto de pesquisa as questões metodológicas as quais nele se instauram.

Sigo por escolhas metodológicas em que “os limites entre quem investiga e o objeto/material investigado se desfazem para dar lugar a uma trama complexa de relações que se incorpora na própria história/percurso da pesquisa”. (OLIVEIRA, 2013, p.3) Ou seja, não mais o pesquisador

²⁵ Coletivo da Pós-Graduação em Arte: Con(fusões) entre metodologias e escrita na Arte. VII Edição. Fev. de 2018.

²⁶ Sandra Rey é Docente Permanente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Tem experiência na área de Artes Visuais, atuando no campo da arte contemporânea principalmente nos seguintes ênfases: fotografia, arte digital, vídeo, multimeios, instalações, processos de criação artística, articulação teórico-prática e metodologia de pesquisa em artes visuais, curadoria e fundamentos e crítica de arte.

e o objeto isolados, mas o próprio percurso da pesquisa se torna a pesquisa. Assim, me desafio a percorrer por uma perspectiva que se movimenta entre noções de aberturas e processamentos, (co)movendo por caminhos investigativos de conhecimentos que derivam da experiência. Portanto, tenho utilizado a perspectiva metodológica *Arts-based research*, (*Abr*), conhecida no Brasil como Pesquisa baseada nas artes (*Pba*). Segundo Marilda Oliveira (2013):

este é um tipo de investigação de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos, sejam estes, literários, cênicos, visuais ou performativos, para dar conta de práticas de experiências nas que tanto os diferentes sujeitos (pesquisador, leitor, colaborador) como as interpretações sobre suas experiências revelem aspectos que não são visíveis em outro tipo de investigação. (OLIVEIRA, 2013, p.5)

Dentro da *Abr* (ou *Pba*), escolhi duas práticas específicas: a já mencionada noção de criação-pesquisa, desenvolvida pela dançarina, filósofa e pesquisadora Erin Manning (2016) e a *a/r/tografia* (principalmente no que concerne à manipulação e construção de registros de artista, ao longo do processo). Esta, segundo Belidson Dias (2007), fundamenta-se em formas de representação tanto pelo texto (escrito) quanto pela imagem (visual): As iniciais *A/R/T* referem-se à arte (em inglês, *Art*) e também ao Artista (*Artist*), Pesquisador (*Researcher*) e Professor (*Teacher*), aproximando essa metodologia às práticas artísticas em contextos de formação e pesquisa. Essa perspectiva metodológica se aproxima da Prática como pesquisa (*Practice as research* ou *Par*), que propõe que “as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico”. (FERNANDES, 2013, p.23) Assim, a ideia é assumir que a pesquisa seja um caminho construído no próprio percurso da investigação: enveredar-me em caminhadas onde o processo é vivo e possuidor de suas próprias escolhas. É importante enfatizar, portanto, que entendo a criação-pesquisa como prática entrelaçada com a teoria, sem oposição. Tenho utilizado de constante retroalimentação de experiências e conteúdos, isto é: durante a criação-pesquisa, são identificados e analisados elementos de estudo em residências artísticas, na sala de ensaio e em performances assistidas, por meio do fazer e experimentar movimentos em dança; tanto quanto à mesa do computador e/ou nos cadernos de artista, por meio do ler e escrever textos e composições escritas.

Neste sentido, proponho encorajar a experimentação criativa como acesso à sensibilidade crítica. Ou seja, abrir à prática da criação-pesquisa a natureza inerente à dança, que se dá a partir da exploração do corpo em movimento, em construção de tempos e espaços. Dessa maneira, a acuidade crítica se desenvolve de modo não isolado a uma experiência concreta, espaço-temporal, abrindo-se para o caráter trans/formativo da experiência. “Somos processados pela obra. A obra, em

processo de instauração, me faz repensar os meus parâmetros (...). O artista (...) descobre coisas que não sabia antes e que só pode ter acesso através da obra.”. (REY, 1996, p.87)

Sigo nesse percurso amparada por um levantamento teórico por meio de livros, obras artísticas e conversas com artistas, pesquisadoras, entre outras, de modo a fortalecer meu referencial sobre noções e/ou parâmetros do que consiste o convite ao qual tenho voltado o meu olhar. Em paralelo, vivenciei experiências de criação por meio de residências artísticas, utilizando-me do caderno de artista como material essencial para análise e para a própria criação. Ao longo de dois anos, convidei (e aceitei convites de) pessoas em diferentes contextos (dançarinas, não-dançarinas, artistas e não-artistas) para experimentar exercícios de criação pautados em elementos de abertura, em natureza de residência artística. Esse modo de me aproximar da criação me anuncia que um ponto focal de minha criação-pesquisa é alargar) o conceito de coreografia, sendo esta (re)configurada pelo próprio encontro. As residências artísticas me sinalizam outros modos de perceber a criação de acontecimentos coreográficos no sentido de fomentar comunidades temporárias. E é aí que balizadores de processos abertos e marcadores de uma possível poética de convite se amalgamam.

Foram realizadas oito residências artísticas que aparecem como *flash* de memórias e insights ao longo da dissertação. São elas uma tarde de explorações na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Julho de 2017, nomeada residência artística *Visitando Trânsitos*, onde tive a oportunidade de iniciar primeiros estudos e escolher algumas ferramentas e pontos motores para as futuras residências; a primeira residência artística no Instituto Federal de Brasília (IFB), entre Setembro e Novembro de 2017, residência artística *Abrindo a Sala*, onde me reuni com um grupo de criadores, dentre os quais estudantes de arte, artistas visuais, dançarinas, atores, técnicos de audiovisual, músico, publicitária, e educadora física; a residência artística *Afecto Societal*, em Abril de 2018, quando estive em Guanajuato, no México, residindo na gestão autônoma Aparato de Arte junto a 8 artistas (entre curadores, performers e artistas visuais); a residência artística *Quando Convidar Vira Poesia* em que, junto à quatro criadoras de Brasília, ocupamos o Centro de Dança do DF e um apartamento na 410 Norte durante 61 horas (entre os dias 6 e 8 de julho de 2018); a residência artística *Processos em Residência Artística* no NACO²⁷, em que éramos 10 artistas pesquisadoras investigando por 6 dias procedimentos de deriva e mapeamento afetivo pela cidade de Olhos D'água/GO, sob a provocação de Christus Nóbrega, artista e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB; a residência artística *Poéticas*

²⁷ Núcleo de Arte do Centro-Oeste.

Relacionais: dos Modos de Convidar, em que 15 artistas ocuparam a Biblioteca Estadual Cromwell de Carvalho em Teresina/Piauí por 5 dias; a residência artística *Rotina (Des)equilibrada* em que recebi o artista Leonardo Shamah por 30 dias em minha casa para colaborarmos na criação do momento performativo *Rotina Equilibrada*, apresentado no 2º Arranha-Céu - Festival de Circo Atual em Brasília-DF; e a “residência construir o mundo que queremos”, em Garuva/Santa Catarina, onde estive em uma residência artística clandestina por 6 dias, durante o evento de ano novo no Espaço de Vivências Monte Crista.

Essas práticas, vivenciadas acerca das mesmas questões de criação-pesquisa, em contextos tão diferentes, me leva a pensar: quais são os dispositivos de convite que nos abrem para re/criação de estruturas cênico-artísticas abertas às trans/formações do encontro? Como os convites podem nos auxiliar a viabilizar estruturas que sejam reconfiguradas no encontro, durante o próprio evento? Com essas perguntas, percebo que os percursos metodológicos aqui compartilhados configuram-se como uma perspectiva do que foi vivenciado em dois anos de criação-pesquisa. Consciente de que esse é apenas o início de uma caminhada ainda desejosa de se aventurar, ressoo nesse escrito a fala que abriu essa sessão. Fala esta do poeta espanhol Antônio Machado, que como quem há muito caminha, hoje olha pra mim e me acalma dizendo: “Caminhante, não há caminho. O caminho se faz ao caminhar.”

Então pega as ferramentas e abre o terreno

A investigação aqui proposta se faz relevante para a área das Artes da Cena, e nessa ocasião em recorte a partir da Dança, no sentido de fomentar reflexão e produção de conhecimento no que concerne ao ato de compor a partir da perspectiva de processos abertos abordada anteriormente. Compreendendo a natureza da proposta, utilizo-me da improvisação em dança como prática e ferramenta de criação²⁸. Aproveito para compartilhar como tem se dado a perspectiva sobre a improvisação em dança em meus percursos de criação-pesquisa. Inicialmente, sinto a necessidade de fazer uma distinção operacional entre o termo improvisação e “improviso”. Sinto, ao fazer e ao pensar sobre esse “fazimento”, que o termo improviso lida com o aqui e agora em diversas instâncias diárias. Tem muito a ver com a “ginga”, na vida, de lidar com o que “está para jogo”. Quando me utilizo da improvisação, no contexto de minha prática, há uma ação outra sobre o improviso, que se compromete com uma responsabilização composicional entre improvisador e as potências poéticas que está gerando. Isto é, em minhas práticas, a improvisação abarca o improviso,

²⁸ Corroboro, assim, com uma gama de produção que já vem sendo alimentada na pesquisa brasileira, por meio de artistas-pesquisadoras que investigam o ato de compor dentro do contexto da improvisação, tais como Cleide Martins, Mara Guerrero, Lyria Moraes, Daniela Guimarães, entre outras.

mas está para além dele, comprometendo-se com estudos e elaborações estético-composicionais de seu fazer. Está muito ligada à ação de fazer escolhas. Dessas escolhas, a percepção atenta abre à possibilidade de retornar aos materiais, seja para repeti-los, transformá-los, reciclá-los. Dou-lhe um exemplo: a artista improvisadora, ocupada com a relação que estabelece com outro/a criador/a em cena, está lidando com o improviso e seus sentidos de oportunidade durante o acontecimento. Uma vez que essa artista, ocupada com a relação entre tempo, espaço e outras criadoras, começa a entender/perceber as potências composicionais, passa a lançar mão de constantes (re)criações de procedimentos para seu próprio engajamento poético com as composições que realiza e/ou em que atua. Assim, enquanto improviso, consegue gingar e jogar com os acasos; enquanto improvisação, consegue, do improviso, elaborar suas estratégias e transformar o jogo em procedimento para outras possibilidades de composição na improvisação. Segundo Susi Weber:

a improvisação está ligada a noção do presente, do imediato, do imprevisto. (...) No caso da dança, a improvisação em cena permite alterar a relação habitual entre coreógrafos e bailarinos combinando esforços para que esses assumam de modo coletivo a responsabilidade do trabalho. (...) é uma estratégia que permite também aos espectadores compartilhar novas formas de ser e de agir sobre o mundo. A improvisação possibilita que todos sejam criadores enquanto bailarinos e espectadores. (WEBER, 2015, p. 12)

{PROCEDIMENTO} *Pescando imagens poéticas. Ou o exercício de escutar as relações em contexto*

Gostaria de compartilhar um primeiro procedimento que tem povoado minhas práticas de improvisação. Bachelard, em seu livro *A Poética do Espaço* (1994), me presenteou com uma ferramenta preciosa: as imagens poéticas. O autor conta que “o espaço chama à ação, e antes da ação, a imaginação trabalha” (1994, p. 12) e segue: “as imagens não podem manter-se paradas. O devaneio poético, ao contrário do sonho de sonolência, não adormece nunca. É sempre preciso, a partir da imagem mais simples, fazer irradiar ondas de imaginação.” (1994, p. 36). É por essa concepção da imaginação como um imaginário que nutre a ação (e vice-versa) que transformar a noção de imagem poética em procedimento de improvisação tem me amparado composicionalmente.

É sempre um grande desafio encerrar uma improvisação em coreografia (no seu sentido mais comum). Por meio da noção de imagem poética, no entanto, tenho vislumbrado um modo operacional muito prático de me comunicar com meus colaboradores de criação durante processos coreográficos de improvisação. Como essa ancoragem que se agarra em uma percepção muito atenta do aqui e agora, as imagens poéticas ajudam a assentar percepções de movimento, relação e discurso do aqui e agora, permitindo a construção de chãos comuns para os artistas que se

relacionam em determinada composição. Identifico duas características essenciais para a imagem poética enquanto procedimento de improvisação para a composição coreográfica. Sigo:

O espaço nos dá imagens poéticas e “a imagem poética tem sempre um contexto.” (BACHELARD, 1994, p.xxiv). Ela se nutre das relações espaciais e, portanto, compõem e são compostas por cada um e cada elemento que ocupa um mesmo tempo-espaço. A imagem poética existe pela concretude e materialidade do que ocupa esse contexto, em sua fisicalidade. Porém, ela se nutre também das sensações, sensibilidades, emocionalidades, simbologias, estados que estão na materialidade e para além dela também. Sua qualidade contextual leva à segunda característica da imagem poética.

Gente no espaço nos dá imagens poéticas e “a imagem poética é essencialmente variacional (...) em sua simplicidade, não precisa de um saber.” (BACHELARD, 1994, p xix, tradução livre minha²⁹). Ao mesmo tempo, pelo simples fato de relacionarmos, produzimos saberes. Ainda que estes saberes não sejam os usualmente respaldados pelas instituições que regem o que pode ou não ser visibilizado e, assim, valorizado. Digo isto porque me interessa olhar para as imagens poéticas que nascem das relações entre eu e o outro, ainda que esse outro seja pessoa, objeto ou espaço. “Quando algo acontece, novos campos de relação são formados, e com eles, novos modos de existência. Um novo modo de existência traz consigo modalidades de conhecimento” (MANNING, 2016, p. 30)³⁰.

É por meio da improvisação em dança que, com seu caráter experimental, relacional e contextual, é possível um maior aprofundamento na qualidade de pesquisa mais aproximada às particularidades e pluralidade das pessoas envolvidas no processo criativo. A perspectiva de processos abertos propõe uma amplitude de engajamento de diferentes corpos e a abertura do *spectrum* dos diversos níveis de relacionamento que práticas e/ou técnicas diversas podem assumir na construção de experiências criativas. O pertencimento do que tradicionalmente pode ser tido como atípico, sob a perspectiva de processos abertos permite-nos interessar mais do que em técnicas corporais padronizadas, mas nos desejos, habilidades e histórias de vida das pessoas ali envolvidas. É o próprio material vivo de cada pessoa criadora que se faz ponto de partida para a criação. Como mencionado na página 19, utilizo a improvisação em dança em minha prática com uma diversidade de funções. Enfatizo, no entanto, que essas categorias apresentadas a seguir não são vistas como etapas e nem pretendem uma sequencialidade evolutiva entre si, mas são modos de

²⁹ (...) the poetic image is essentially variational (...) The image, in its simplicity, has no need of scholarship.

³⁰ When something does, new relational fields are forming, and with them, new modes of existence. A new mode of existence brings with it modalities of knowledge.

perceber a improvisação, lançando mão da prática para diferentes objetivos. São elas: a **Improvisação enquanto sensibilização** da artista é quando o trabalho de improvisação é voltado para a ampliação dos estados de escuta e percepção das criadoras. Costuma ser um primeiro momento, a chegada para o trabalho. Pode se dar individualmente e/ou em coletivo. Tem como objetivo iniciar uma atmosfera específica para o trabalho a ser desenvolvido e, muitas vezes, se desemboca ou se dá como o próprio aquecimento.

Improvisação enquanto aquecimento, assim como a sensibilização, tem grande importância para criar o teor no qual quer se instaurar para o trabalho a ser desenvolvido. Um aquecimento pode salvar ou matar um dia de trabalho e, por isso, deve ser realizado com clareza e afinção com as proposições que seguirão para a composição. Por exemplo, se o que se busca é desenvolver um determinado trabalho em que as artistas precisam alcançar excessos de extroversão, dificilmente um aquecimento focado somente em proposições de pequena dança³¹ ou na percepção de micromovimentos irá ajudar as criadoras a acessar a energia de extravasamento desejada.

Quando em **Improvisação enquanto pesquisa de movimento**, as artistas não necessariamente precisam se ocupar com uma busca específica de composição, pois sua atenção está voltada para a experimentação de qualidades de movimento, exploração de práticas corporais, e verticalização de dinâmicas, texturas, limites e transcendências do corpo em movimento. Muito embora não haja um compromisso necessário com um objetivo de criação, há muitas composições que nascem e/ou se baseiam inteiramente em uma determinada pesquisa de movimento (e que pode, até mesmo, desdobrar-se em poéticas específicas como as da Companhia de Dança Cena 11 e suas quedas³², por exemplo).

Na **Improvisação enquanto geração de materiais** o foco está particularmente voltado na criação de dinâmicas, células coreográficas, sensações, imagens poéticas... É o momento em que a atenção se debruça em reconhecer, selecionar, editar e repetir materiais cênicos percebidos como potentes durante as improvisações.

E a **Improvisação enquanto performance** é aquela que, como uma composição instantânea, entende-se enquanto cena no ato da improvisação. Assim, improvisa-se para um público ou

³¹ A pequena dança é uma prática muito importante no Contato Improvisação que consiste no fluir dos pequenos movimentos que o corpo faz para se manter em pé.

³² A companhia de dança Cena 11 é muito conhecida pela criação de um tipo de queda do corpo, característica que percorre, de diferentes maneiras, grande parte do repertório de seus espetáculos. Essa queda trata-se de movimento em que a dançarina organiza seu corpo como um bloco e, deixando seu peso entregue completamente à gravidade, cai inteiramente ao chão. A organização corporal de bloco estabelece que as partes do corpo estejam todas envolvidas num único movimento de queda, sem usar qualquer um dos membros, antecipado ao resto do corpo para amortecer o impacto ao chão. (VIEIRA, 2014, p. 61)

não, podendo a improvisação ser estruturada, isto é, com uma estrutura previamente decidida ou livre, sem uma sequência estrutural determinada. Ainda, pode-se recorrer de um *score* (mote) anteriormente selecionado, ou capturar *scores* durante a própria improvisação. Aliás, essa relação com o *score* pode se dar também em todas as etapas já mencionadas acima.

No que diz respeito à produção de conhecimento no campo da pesquisa em Dança enquanto Arte Cênica, propor caminhos que não apenas olhem para técnicas ou metodologias de preparação corporal, mas que valorizem o processo composicional da cena em si enquanto espaço de formação, amplia as discussões passíveis de geração de conteúdos relevantes à práxis da dança, em interação com outras linguagens artísticas, enquanto área de estudo digna de reconhecimento e aplicabilidade. Uma vez reconhecendo a importância de entender as particularidades da dança, enfatizo a importância também de estabelecer trocas, durante as residências, com artistas de outras áreas, como teatro, artes visuais, música, entre outras. Afinal, parte do entendimento de abertura se dá na troca entre essas linguagens, não se fechando em uma abordagem da dança isolada de outras práticas artísticas, mas na interação, transdisciplinaridade e encontro entre as formas de arte, cada qual diferenciada em suas naturezas e particularidades, colaborando em processos de criação.

Reitero que a imagem do convite aparece como uma possibilidade de se colocar como uma opção afetiva (entre afetos e afetações), cuidadosa com os modos como se dão as relações estabelecidas no decorrer dos processos. É-se necessário questionar o quanto nossas proposições à interação de fato são convites - e não empurrões - que abrem acesso ao engajamento daqueles que, no encontro, são transformados e transformam. Ainda, o convite enquanto movimento essencialmente dialógico, passa pela escuta atenta, não se deixando unilateral mas, de fato, negociando, conversando, permitindo-se permear a partir de nossas próprias escolhas em respeito às escolhas de outras. Uma vez delineada a perspectiva de processo aberto assumida nessa criação-pesquisa de mestrado, o próximo movimento é entender de que convite estamos falando. Compartilhar esse olhar faz-se no sentido de trazer mais uma perspectiva à mesa de um banquete de possibilidades que é a composição coreográfica. Para isso, convido-lhe, leitor/a, a sentar à mesa com 4 anfitriãs que tem me acolhido em banquetes de processos e materializações coreográficas inspiradoras à poética do convite.

2. COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA E ANFITRIÃS QUE INSPIRAM

Dedico essa seção para analisar as práticas de algumas artistas e suas composições que, de modos distintos, alimenta(ra)m meu fazer. Olhar para elas é, de algum modo, entender as escolhas que hoje compõem minhas práticas de artista. São anfitriãs que me inspiraram a querer entender o

convite enquanto poética coreográfica, ainda que não o buscassem diretamente com essa nomenclatura. A intenção aqui é destacar elementos centrais que serão reconfigurados na próxima seção como uma possível estrutura poética do convite em composições coreográficas. Para tanto, leio a composição coreográfica em dança como processos criativos desenvolvidos principalmente por meio de práticas corporais e/ou do pensamento coreográfico.

Entenderei coreografia aqui colocando em diálogo a proposição de coreografia sugerida por Jonathan Burrows (2010) e a ideia de planos de composição de André Lepecki (2010). O primeiro sugere que coreografia é o processo de “fazer escolhas, incluindo a escolha de não escolher” (BURROWS, 2010, p. 40). O segundo traz a ideia de planos de composição como

uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. (LEPECKI, 2010, p. 13)

Com essas noções em contato, proponho ainda que o pensamento coreográfico se responsabiliza com escolhas conscientes de organizar tempos e espaços para determinadas lógicas de relação estética e poética. Esse compromisso com escolhas conscientes podem atuar como iniciativas de educação estética ao lidar com a criação de estruturas poéticas. A ideia de uma co-responsabilidade composicional em contextos de episódios relacionais dialoga ainda com uma outra definição de coreografia proposta por Burrows (2010), sendo a coreografia um “modo de configurar uma performance de maneira a cuidar de parte da responsabilidade sobre o acontecimento suficientemente para que o performer esteja livre para performar.” (BURROWS, 2010, p. 105).

Desde abordagens mais tradicionais até as contemporâneas, são inúmeras as possibilidades de utilização e organização dos elementos coreográficos. O tipo de trabalho que pode ser desenvolvido com determinado grupo me parece ser norteado, primeiramente, pela maneira com que se dão as relações entre coreógrafa/diretora/professora e as dançarinas/aprendizes. Quando há um contexto em que as relações entre as pessoas se dão de modo hierárquico e vertical, os processos e resultados cênicos possuem características e especificidades particulares e divergentes se comparadas a um contexto de relações mais flexibilizadas dentro do processo criativo. Isto é, a própria concepção e visão de mundo que se permite criar nestes universos distintos, constroem e fortificam as relações estabelecidas, as atmosferas criadas e as escolhas tomadas pelo grupo em seu meio de criação.

Sobre a composição coreográfica, Lima & Kunz (2012) levantam três elementos constituintes: o movimento humano, a expressividade e a técnica. E, sob um olhar fenomenológico, vislumbram a composição coreográfica enquanto potencial na educação estética que traz aspectos como a intuição, a intencionalidade e a percepção. Ainda à luz das relações, tais elementos são utilizados de maneiras distintas por cada condutor do processo criativo. Jo Butterworth (2009), professora de Estudos em Dança da Universidade de Malta, desenvolveu o que chama de “modelo de *spectrum* didático-democrático” (*The Didactic-Democratic spectrum model*), uma estrutura que propõe 5 abordagens distintas de processos coreográficos, a partir da perspectiva relacional entre coreógrafa e dançarina, com a mudança do elemento de flexibilidade durante o próprio processo, sendo eles:

- perito-instrumento (processo 1);
- autor-intérprete (processo 2);
- piloto-contribuinte (processo 3);
- facilitador-criador (processo 4);
- colaborador-coproprietário (processo 5).

Como exemplo desse *spectrum*, se no grupo em questão a coreógrafa é tida como *perita* e detentora do poder e saber, por consequência as dançarinas serão *instrumentos* para a cena e, portanto, suas intuições, intenções e percepções serão limadas e/ou determinadas pela coreógrafa e, simplesmente, executadas a partir dos direcionamentos dados. Didaticamente, em uma “linha de transformação” das relações coreógrafa x dançarina, pode-se conjecturar a adaptação da coreógrafa como *autora* do processo, e a dançarina como *intérprete* – agora, a coreógrafa, apesar de ainda assumir o comando das propostas, abre espaço para que a dançarina assuma a liberdade de “dar sua cara” para a cena, interpretando o que lhe foi direcionado. Seguindo, vemos a coreógrafa como *piloto*, e a dançarina como *contribuinte*, ou seja, suas intenções e percepções passam a ser mais valorizadas, a ponto de contribuir para o processo de criação, em que a coreógrafa ainda assume o papel de condutora do método. Por conseguinte, vemos a transformação das relações na medida em que o trabalho passa a ser mais coautoral, e a coreógrafa se torna *facilitadora* do processo; quando o papel de *criador/a* está centrado na dançarina. Aqui, suas emoções, desejos, (in)satisfações são cada vez mais levadas em conta como eixo condutor das propostas. E, por fim, vemos a ideia de uma coreógrafa *colaboradora*, em que a dançarina, como *coproprietária* da obra, caminha lado a lado no processo criativo, elaborando propostas e vivenciando possibilidades para a cena.

Nestas relações, surgem caminhos para se conceber universos de criação que valorizem com maior ou menor intensidade as tomadas de decisão compartilhadas. Ou seja, a partir da concepção de modos de operar entre coreógrafa e dançarina, a relação com o movimento humano, a técnica e a expressividade podem se demonstrar mais rígidas (e as vezes hostis); flexíveis e investigativas; ou em nuances entre esses dois extremos. A abertura para a troca, nessas relações, por muitas vezes abre também espaço para a problematização sobre o que é técnica, expandindo-se como uma ideia que abrange além das habilidades físicas de execução de movimentos virtuosos. Assim, dando enfoque à capacidade crítico-criativa e à habilidade de desenvolver mecanismos autônomos para o constante estudo e elaboração dos modos de relacionar-se com o movimento. Dessa forma, técnica passa a ser entendida muito mais como a acuidade estética autoral do que necessariamente uma busca pelo movimento “certo” segundo a técnica ou o método x, y ou z.

Essa abordagem didática das relações coreógrafas/dançarinas proposta por Butterworth (2009) me interessa, mais do que para utilizar as nomenclaturas por ela assinaladas, mas em atentar-me para uma gama de possibilidades de modos de entender o ato de compor à luz das relacionalidades. Ainda, particularmente, me ajuda a lembrar que há nuances e nuances de abertura. O que me parece mais importante nesse momento não é delimitar o que pode ou não ser chamado de aberto em um processo de criação. Meu enfoque, no entanto, está em como exercitamos nossa capacidade de, enquanto criadoras que constantemente somos/estamos em relação, perceber as diferentes tonalidades relacionais, éticas, estéticas, poéticas e políticas que assumimos a partir das escolhas que utilizamos ao lançar mão de cada modo de operar durante os contextos de criação/formação. Atentar à essa percepção se dá para que tenhamos maior habilidade autocrítica em avaliar se o que dizemos realizar é o que de fato realizamos.

Amparada por esse contexto, apresento algumas “anfitriãs” de longa data que têm me inspirado e ensinado a rever diariamente meus modos de pensar composição. Para cada artista (ou grupo de artistas) apresentada, discorrerei brevemente sobre seu contexto e buscarei identificar, em alguns de seus trabalhos, um elemento que me aproxima do imaginário de convite que tenho colecionado. Em paralelo, identificarei quais instâncias de abertura ou fechamento parecem se sobressair na lógica da prática de cada artista e/ou trabalho. Assim, discorrerei sobre as proximidades e distâncias que parecem aparecer entre convidar e abrir processos.

ANFITRIÃ #1 Anna Halprin e a elaboração de espaços para criação

Olhar para a prática de outra artista me permite rever minhas próprias práticas. Ao debruçar-me nas obras e processos de Anna Halprin, coreógrafa, dançarina, artista de encontros na

arte e na vida, coloco-me no exercício de parar para pensar sobre outras perspectivas, levando-me a rever meus próprios percursos, escolhas, éticas de trabalho. Nascida em Illinois, em 1920, Halprin entra na *University of Wisconsin*, em *Madison*, aos 20 anos de idade. É fortemente influenciada pela educadora Margaret H. Doubler cujos ensinamentos se baseavam no princípio de que cada estudante deveria descobrir as simples verdades de seus corpos, por meio de exercícios de improvisação estruturada (MUNIZ, 2011, p.70).

Seu marido, Lawrence Halprin, cursava Arquitetura na *Harvard University*, onde Walter Gropius (fundador da *Bauhaus*) ensinava quando se mudou para os Estados Unidos. Assim, nutrida pelos ideais da *Bauhaus* junto ao trabalho artístico baseado no princípio da colaboração e às suas aulas com Doubler, Anna começa a desenvolver seus processos de ensino e criação instituindo novas relações entre dançarinas e partitura. Anna e seu marido mudam-se para *Marin County*, perto de São Francisco, onde constroem um *deck* ao ar livre de sua casa. Lá Halprin convida dançarinas, compositores e artistas visuais para compartilhar experiências em aulas, *workshops* e performances (MORGENROTH, 2004, p. 23). O uso da improvisação ganha força no trabalho de Halprin, estimulando colaboradores a moverem-se por novos caminhos, valorizando o risco de se expor e revelar-se em cena. Ao convidar pessoas dançarinas e não-dançarinas para suas investigações, Halprin propõe espaços para a criação de danças menos pautadas em técnicas codificadas, abrindo-se à explorações e trocas entre pessoas que se disponibilizem a buscar, no corpo em movimento, descobertas entre arte e vida. Ao ver a beleza da simplicidade do movimento, simplifica a dinâmica.

Seu trabalho começou com o uso de improvisação espontânea, em que a dançarina vai reconhecendo seus modos de agenciar os próprios movimentos. Ao final da década de cinquenta, passa a direcionar seu trabalho por meio de tarefas previamente estabelecidas, nascendo o termo “tarefas orientadas”. Esse termo está associado a uma fase específica do trabalho de Anna Halprin, em que as tarefas estão ligadas a ações do cotidiano. Em seguida, o conceito é ampliado, surgindo a noção de *Score* (HALPRIN, 1995, p. 49), que vai além das ações e passa a configurar regras/proposições para a criação.

A partir dele, a dançarina segue sua improvisação, podendo selecionar dinâmicas de movimento, ou transformar as experiências vividas na dança em novos materiais, que podem dar

origem a novos *scores*. Ao pensar a dança no plural³³, em Halprin temos mudanças nos paradigmas dos processos de criação em dança: começa-se a abrir espaço para as referências que cada dançarina traz, aprofundando a percepção de onde se originam os movimentos. Estas práticas permitem com que as dançarinas caminhem para processos mais coletivos na criação, em que começam a surgir novos sentidos do fazer dança, a partir das subjetividades compartilhadas e de corpos mais emergentes.

Répondez, Si Vous Plais (RSVP): engajando-se ao acontecimento

Por Anna Halprin, sou apresentada a uma ferramenta poderosa: os Ciclos RSVP. Essa estratégia de organização do pensamento criativo em coletivo tem me auxiliado a entender uma característica básica da ideia de convite em minhas explorações de processos abertos: a consciência do que se busca em coletivo. Desenvolvidos no final da década de 60 por ela e seu marido Lawrence Halprin (arquiteto paisagista), os ciclos são uma espécie de ferramenta de composição e um modo de acompanhar o desenvolvimento do processo criativo. Os Ciclos RSVP dão ênfase ao processo, apostando em modelos não hierárquicos ou lineares. Como ilustrado na figura a seguir, esboçam no papel o experimentar, fazer, compor dos possíveis caminhos que percorremos durante a prática artística.

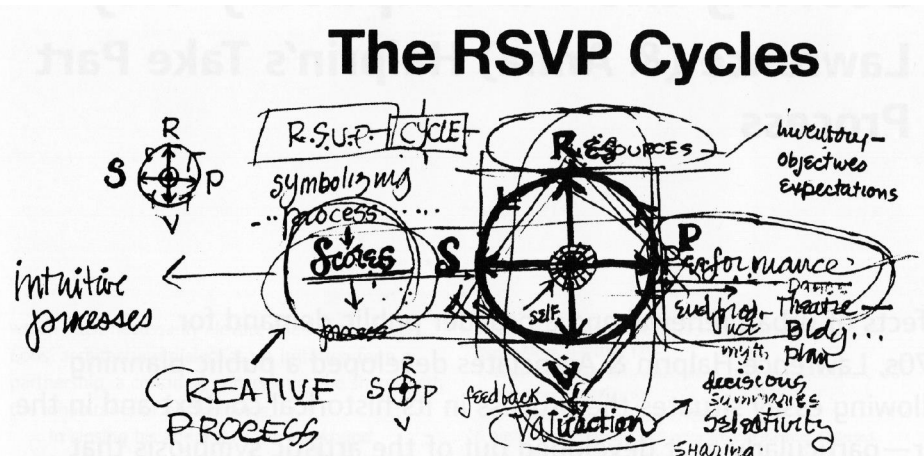


Figura 1: Ciclos RSVP. In: *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*, Lawrence Halprin

³³ Enquanto a dança moderna é marcada pelo questionamento ao academicismo do balé clássico, destacando o movimento como experiência essencial para a expressão *individual* de uma artista em uma corrente cujas experiências pessoais, estéticas e emocionais eram o cerne da criação, Anna Halprin, considerada precursora de pensamentos que viriam a ser identificados como da dança pós-moderna, abre caminhos para uma dança com vistas a abandonar qualquer unicidade que ainda pudesse existir, tomando como premissa básica a ideia da pluralidade. Na dança pós-moderna começam a surgir correntes artísticas com “imensa variedade de estilos, permeada por uma interdisciplinaridade evidente, inclusive emprestando elementos de áreas não artísticas” (SILVA, 2004, p. 17). E, da mesma forma em que podem surgir a partir de distintos olhares, são suscetíveis a constantes transformações. Segundo Silva (2004, p. 61), é no pós-modernismo que se suprime a ordem de importância entre sujeito e objeto, entre processo e produto artístico e entre representação e realidade.

No ciclo temos, **R** que refere-se à *Resource*: Recurso; **S** – *Score*: partitura, pontuar, regra; **V** – *Valuaction*: Valor-Ação; e **P** – *Performance*: improvisação e/ou apresentação processual da coreografia. Recursos são os materiais (humanos, físicos, espaciais) usados no projeto. Eles podem incluir “categorias de movimentos e ideias; espaços: seu tamanho, qualidade e naturezas essenciais; sons; quantidade de pessoas, capacidades, talentos, etnias e culturas, interesses especiais, sentimentos, fantasias, entre outros” (HALPRIN, 1995, p. 48). *Score* diz respeito a um direcionamento, pauta dada para desenvolver uma improvisação, ou até mesmo um modo de registrar a experiência vivida (desenhos, frases, dinâmicas de movimento, cartas, etc). Valor-ação é o momento no qual o grupo realiza uma análise do desenvolvimento do projeto, do processo ou de uma improvisação específica, questionando as escolhas feitas. E Performance, pode ser tanto uma cena gerada pela improvisação, quanto o próprio improvisar; pode ser um roteiro coreográfico, uma obra em processo ou uma coreografia em fase de construção. Segundo Porath (2012, p.126) é importante frisar que a palavra Performance, dos Ciclos RSVP, não abarca o espetáculo finalizado, mas partes do processo de criação ou uma Performance, coreografia orientada por estruturas não rígidas como um roteiro ou um *Score*.

O uso dos Ciclos permite uma constante (re)organização durante o processo, facilitando aos criadores a compreensão de caminhos e escolhas feitas. Portanto, podem ser usados por diversas vezes, gerando novos ciclos e novas bases de estruturas. Em minha criação-pesquisa, eles costumam ser utilizados ora pela diretora-coreógrafa, ora compartilhados com o grupo. Dessa maneira, consigo reconhecer algumas escolhas feitas tanto por mim quanto pelos outros criadores, no decurso das experimentações. Ao abrir os ciclos para o grupo, podemos avaliar performances, traçar futuras escolhas dos materiais que nascem e entender coletivamente as possibilidades para as quais o trabalho pode ser encaminhado.

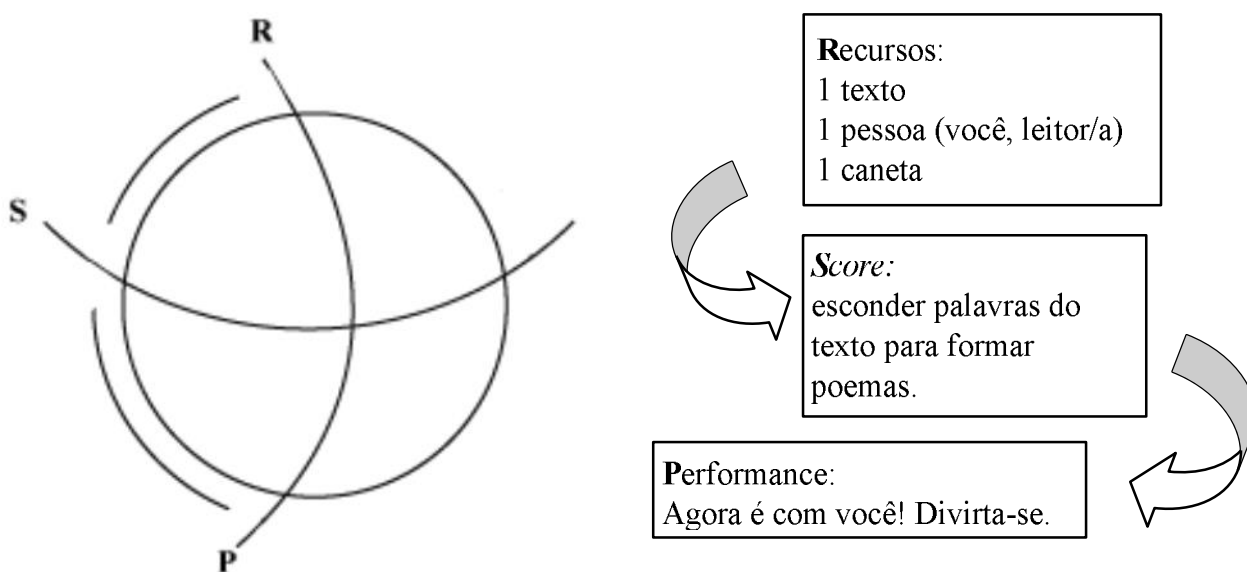
É importante frisar que o uso dos ciclos se dá de maneira flexível e pode ser realizado tanto depois de uma experiência, como modo de organização sobre o que aconteceu durante os ensaios e avaliação para nortear os próximos passos, como também pode ser realizado antes da experiência, como uma forma de “planejamento” da proposta.

Compartilho uma imagem que me foi apresentada por uma participante em um de meus *workshops* sobre processos abertos em criação, em 2015, na Austrália em que, ao apresentar essa ferramenta aliada, uma das participantes do *workshop* imediatamente compartilha sua associação ao acrônimo francês *Répondez s'il vous plaît* (responda por favor), usado em convites sociais como um engajamento da participação no acontecimento em questão. Para mim, essa relação foi muito feliz ao pensar que, de fato, os Ciclos RSVP podem servir como uma estratégia de aproximar os

processos de criação à participação consciente de criador/as (e porque não de espectador/as) que se dispõem a colocarem-se enquanto colaborador/as de práticas artísticas.

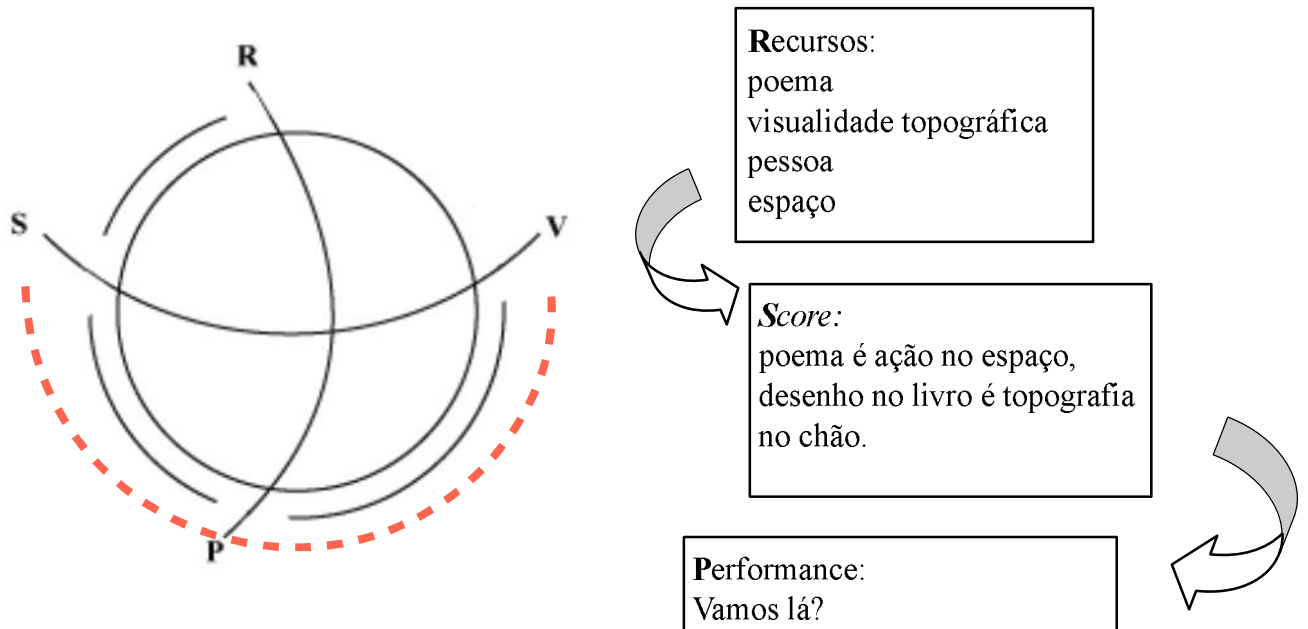
Ao receber um convite temos a possibilidade de aceitá-lo, recusá-lo ou contrapropor outros convites. Seja qual for a opção escolhida, ao abrir o espaço para vias de mão-dupla, “o evento envolve performers e espectadores em atmosfera compartilhada e espaço comum que os enreda, contamina e contém, gerando uma experiência que ultrapassa o simbólico” (FERNANDES, 2011, p. 17), mais do que signos e sentidos, passamos a construir realidades, compartilhando experiências. Falando em convites, para entender os ciclos um pouco melhor, convido você, leitor/a, a realizar um ciclo junto comigo e, assim, vivenciar um pouco do que compartilhamos na sala de ensaio. Vamos lá?

Primeiro começaremos pelos **R**ecursos. Neste caso, podemos eleger que nossos recursos serão: um texto, uma caneta e uma pessoa. Sugiro um **S**core: esconder palavras do texto. Agora, chegamos ao momento da **P**erformance. Nosso ciclo se encontra assim:



Na **P**erformance, artista tem espaço para investigar distintas maneiras de realizar o **S**core com os **R**ecursos disponíveis. É neste momento que ambos (diretora-coreógrafa e dançarinas) poderão perceber possíveis caminhos, observando as escolhas que estão sendo feitas. Neste ciclo, proponho que agora passemos pelo momento da **V**alor-ação. Olhemos para o que surgiu durante a **P**erformance, no sentido de valorar (atribuir valores a ação) a prática realizada e escolher como queremos seguir. Nesta etapa, podemos avaliar questões tais como quais procedimentos utilizados (seleção das palavras que queria visibilizar; esconder palavras aleatoriamente; construção de desenhos; uso de rabiscos; exploração de linhas e texturas...) Ou ainda, podemos escolher

resultados que parecem mais potentes no momento corrente do processo criativo: a visualidade topográfica gerada; o poema; uma dinâmica vivenciada durante a performance... A partir daí você pode escolher para onde levar seu ciclo! Novos recursos podem ser selecionados e outros *Scores* podem ser gerados a partir da **Valor-ação**. Por exemplo:



Veja, gostaria de atentar que o *score* pode ser bastante aberto e subjetivo à interpretação de cada criador/a, ou pode ser fechado e preciso, de acordo com o nível de interesse entre restrição ou amplitude de respostas desejadas em cada projeto. Ainda, antes de definir novos *Scores*, você pode optar por realizar mais **Performances** e ver outras possibilidades que podem nascer. Ou, simplesmente, você pode abandonar este ciclo e começar outro do zero. Como afirma Porath (2012):

Não há uma ordem exata para seguir o Ciclo, cada processo criativo desenvolverá o seu. É possível usá-lo de forma parcial e até mesmo repeti-lo e/ou sobrepô-lo. Um coreógrafo, a exemplo, pode iniciar seu processo através de uma improvisação (**Performance**) e desta gerar um *Score*. Não existe, portanto, a necessidade de começar abordando os Recursos escolhidos, passar pelos Scores e em seguida avaliar as escolhas (**Valor-ação**). Cada grupo, cada artista, cada coreógrafo escolherá o seu caminho durante o próprio trilhar do processo. Em cada fase deste um novo ciclo pode ser gerado (PORATH, 2012, p.126).

Essa ferramenta de organização do pensamento criativo me auxilia diretamente na construção de uma lógica de convite ao auxiliar na visualização dos caminhos escolhidos, criando espaços de diálogo em que diferentes olhares e perspectivas possam ser atravessados sob uma mesma prática. Por meio da construção de vocabulários em comum, organizados por meio de um sistema de 4 categorias (*recursos*, *scores*, *performance* e *valor-ação*), as pessoas envolvidas na

criação podem sinalizar seus quereres com maior clareza. Claro, o exercício de sintonizar esses interesses, entre suas consonâncias e dissonâncias, cabe a cada grupo e(m) seus contextos.

As aberturas inerentes a esse sistema, com seu aspecto variacional e contextual (aplicável a diferentes grupos, contextos e objetivos), são *passíveis* de dialogar diretamente com as três instâncias de processos abertos que apresentei no capítulo anterior. Entre criador/as, permite o diálogo já mencionado acima; sobre os formatos de materialização coreográfica, auxilia na construção de trabalhos flexíveis para convidar a outros modos de relação, ao utilizar os *scores* como mínimo denominador estrutural para uma performance; e em relação ao encontro entre artistas e públicos, pode ser utilizado a fim de didatizar as etapas de uma construção coreográfica, se esse for o interesse. No entanto, enfatizo o termo *passível* para lembrar que, por ser uma ferramenta, depende do uso de cada criador/a, que opta seja por abrir ou por fechar cada instância aqui mencionada. Isso permite com que as tomadas de decisão sejam feitas com maior clareza ao longo do processo, tendo assim, instâncias fechadas por vontade e não por insciência.

Arte e vida, indivíduo e comunidade

Além dos Ciclos RSVP, vejo o percurso poético de Anna Halprin a partir de algumas obras descritas em seu livro *Moving Towards Life, Five Decades of Transformational Dance (1995)*. Seus trabalhos me (co)movem a refletir sobre alteridades e pertencimento. Um primeiro pensamento que me toca, já no simples exercício de descrever suas composições, é a dificuldade (a meu ver propositada) de categorizá-las - performance, instalação coreográfica, coreografia, *happening*, experiência estética...? Ao entrar em contato com escritos da artista sobre suas criações, percebo que suas proposições artísticas constantemente levavam os públicos a questionarem se era dança o que assistiam. Como exemplo temos *Circle the Mountain (1985)*; *Circle the Earth (1985)*; *In the Mountain on the Mountain (1981)* e tantas outras que fogem radicalmente de estruturas cênicas criadas para o teatro/sala cênica, ou em que palco e plateia assumam lugares rigidamente estabelecidos, como pode ser vista na imagem da página seguinte.

lacuna



**Figura 2: Circle the Earth. Foto por: Eva Barbara Littinger.
Disponível em Museum of Performance + Design.**

Circle the Earth é uma performance que se desdobra de uma experiência intensa durante um *workshop* com 100 pessoas que se reúnem por 7 dias e noites antes da performance acontecer. O *workshop* permite que os performers recriem um *score* previamente definido, de modo a corporificar suas próprias coordenadas sobre questões acerca da Paz. Encorajando a participação de pessoas de diferentes idades e diversas formações, foi estreada em Abril de 1985 e já passou por diversos países, como Estados Unidos, Suíça, Alemanha, Austrália e Rússia.

Esse trabalho me evoca ao convite dando pistas de como utilizar de uma estrutura sistêmica para que a performance aconteça. Ou seja, a performance artística se dando no evento assistido, mas também em sua própria preparação, quando os encontros prévios (em formato de *workshop*) já podem ser entendidos em suas performatividades. Ainda, o fato de os performers serem os próprios participantes do *workshop*, abria a possibilidade para que pessoas dos mais distintos perfis, não necessariamente artistas profissionais, performassem. Veja a foto acima, nessa imagem, quem é performer e quem é espectador/a? Isso me inspira para o que, no próximo capítulo, discorrerei como “qualidade trans/formativa do convite coreográfico”. A possibilidade de aproximar processos sociais e formativos em práticas de criação artística, construindo espaços em que trans/formações aconteçam no trânsito entre si e outras (pessoas, coisas, espaços: corpos).

Mais uma vez, na instância de criador/as, vemos a participação de artistas e não artistas de variados perfis; na instância da materialização coreográfica percebemos o formato não convencional da estrutura criada (*workshop* como performance) e a continuidade variacional entre cena e processo (a constante adaptação da expressão de cada performer sobre um mesmo *score*); e na instância do encontro vemos o uso específico do espaço, por meio da não separação entre palco e

plateia como uma possibilidade de trânsito livre (e possivelmente grande acessibilidade de interação) durante a performance.



**Figura 3: *Myths*. Foto por: Joe Ravetz/ Paul F. Goldsmith.
Disponível em Museum of Performance + Design.**

Outro trabalho, intitulado *Myths*, é uma série de 10 encontros em que eram explorados diferentes modos de relacionamento entre performers e espectadores, com suas percepções, corpos e os ambientes que ocupavam: “*Myths* são seus mitos. São experimentos em criação mútua”³⁴ (HALPRIN, 1995, p.130). Durante 10 Quintas-feiras consecutivas, em cada encontro era vivenciado um “mito”. Halprin diz que, “apesar de cada mito ser diferente, a ideia central de cada noite era oxigenar criatividade pessoais abafadas, ao responder algumas de suas necessidades mais básicas por meio de experiências rituais”³⁵(HALPRIN, 1995, p.130). Para isso, eram sugeridas algumas condições gerais com as quais cada pessoa pudesse se sentir à vontade para participar ou apenas observar.

Um elemento vital para a proposição de *Myths* era a construção do espaço. Em colaboração com o artista Patric Hickey, que criou a ambientação de cada *Myth*, Anna Halprin investigou maneiras em que o espaço pudesse atuar como elucidador de ações e respostas, a fim de instigar

³⁴ Tradução livre minha. “Myths are experimental. The performers, members of the Dancer’s Workshop Co. and participants in Anna Halprin’s Advanced Dance seminar, are unrehearsed. What unfolds is a spontaneous exploration of theatre ideas. Myths are meant to evoke our long buried and half forgotten selves. Each evening will explore a different relationship between the audience and performers, and between our awareness, our bodies, and our environments. The audience should not be bound by accustomed passivity, by static self-images, or by restricted clothing. Myths are your myths. They are an experiment in mutual creation.”

³⁵ Tradução livre minha. “Although each Myth was different, the central idea of every evening was to release people’s buried creativity by answering one of their basic needs through ritual.”

peças à participação, como uma espécie de *score* “auto-direcionado”, exercitava a escuta do espaço. A série *Myths* foi dividida em:

- *Myth one: Creation;*
- *Myth two: Atonement;*
- *Myth three: Trails;*
- *Myth four: Totem;*
- *Myth five: Maze;*
- *Myth six: Dreams;*
- *Myth seven: Carry;*
- *Myth eight: Masks;*
- *Myth nine: Story Telling;*
- *Myth ten: Ome.*

As obras foram marcadas por uma diversidade de espectadores, desde hippies, grupos de estudantes do *San Francisco Institute of Art*, empresárias, arquitetas, dançarinas, psicoterapeutas, turistas... O desafio de abrir espaços de troca entre pessoas tão distintas é um dos aspectos que mais me fascina. O constante exercício da escuta e a elaboração de procedimentos que possam dar espaço para as pluralidades de percepção e engajamento são éticas do trabalho de Halprin que inspiraram e continuam a inspirar muitas artistas.

A particularidade de cada encontro demandava procedimentos diferentes, ora direcionamentos mais claros, ora o não-dito prevalecia com sua força de auto-engajamentos coletivos. Em todos eles, o espaço como uma declaração de abertura, como um convite à construção do acontecimento. A seguir analiso três deles, por meio de descrições cedidas pela própria Anna Halprin (1995), no livro supracitado. Compartilharei a tradução da descrição, respectivamente, dos *Myths three, four e seven* a fim de criar um contexto para a análise que proponho:

[Myth three: Trails] Os públicos foram organizados em uma pequena plataforma em um lado do estúdio, com cadeiras dispostas em uma configuração intimista. Todos foram estimulados a relaxar nas cadeiras e soltar qualquer som que pudessem a partir de suas respirações. Isso eventualmente levou a um grito e, em seguida, diminuiu em longos e prolongados zumbidos. Em seguida, cada um foi vendado, deram as mãos e formaram uma linha. A pessoa ao final da fila devia avançar e encontrar o seu lugar onde a fila começava. Essa pessoa precisava sentir pelo toque seu caminho no espaço. Os públicos depois foram divididos em várias outras filas e as mesmas diretrizes foram seguidas. Essa ação continuou, silenciosamente, por uma hora e meia. Depois disso retiraram as vendas e olharam uns aos outros por um longo período. A experiência de ter a visão restrita acordou as pessoas para outros modos de percepção. (HALPRIN, 1995, p. 133, tradução própria)

[Myth four: Totem] Públicos chegaram no espaço. Nessa sala haviam cadeiras e performers. Estas vestiam fantasias escolhidas por elas mesmas e, sentadas cada artista em uma área separada, possuíam cadeiras vazias à sua volta. Os públicos foram anteriormente instruídos a escolher onde sentar, ficarem livres para trocar de lugar a qualquer momento e livres para responder, se quisessem, às questões que

Anna Halprin usaria como foco para as performers. Podiam também simplesmente observar. No entanto, os públicos particularmente não quiseram apenas observar e se tornaram performers. Halprin foi adicionando outros elementos durante o acontecimento e deixou o resto da noite seguir por onde os públicos queriam levá-la. Isso terminou com todas as cadeiras sendo construídas como um grande totem ao centro da sala, e todos realizando uma dança bem sincronizada ao seu redor, como sugerido por um público-participante. Ao final, serviram café e James Broughton, poeta e cineasta, falou sobre mitos e suas relações com totens, a ideia sobre cadeiras, e diferentes modos que pessoas em períodos e culturas distintas tinham especificidades nos modos de sentar. (HALPRIN, 1995, p. 135)

[*Myth seven: Carry*] Pessoas, não para essa performance, definidas como públicos, entraram na área de performance e sentaram-se numa plataforma alta. Percussão estava sendo tocada enquanto as pessoas sentavam de frente umas às outras. Permaneceram a se olhar por um longo período. A diretora então perguntou, “alguém poderia se voluntariar para escolher uma pessoa e carregá-la pelo espaço?” Depois de um momento, um homem desceu da plataforma, selecionou uma garota e a carregou. O ritmo da percussão, as luzes e a ação de carregar se juntaram. Essa atividade continuou e começou a incluir “poderiam duas pessoas carregarem uma pessoa?”, “poderiam cinco pessoas carregarem duas pessoas?”, e assim por diante. Novas direções iam sendo dadas no momento, como resultado do que estava acontecendo, “você que gostaria de ser carregado pode se colocar na passagem e esperar?” depois de um tempo, “alguém se voluntaria a carregar esses que querem ser carregados?”. As pessoas realizavam as mais diversas conotações arquetípicas dessa ação (carregar no colo, carregar um corpo morto, carregar como noiva, etc). A cena, especialmente quando parecia se assemelhar a um bacanal, impregnava-se de uma qualidade ritualística. O evento foi concluído com todas carregando ou sendo carregadas. Essa noite foi a mais orientada por movimento de todas e, ao mesmo tempo, extremamente controlada por sugestões. (HALPRIN, 1995, p. 137)

Ora, aqui coleciono exemplos bastantes distintos de como percebo se darem convites, aberturas e fechamentos numa composição. A priori, identifico que em todas as propostas descritas há o elemento da interação entre artistas e públicos como ponto focal das experiências. Ainda, o espaço é utilizado em todas elas como fator determinante para o deslocamento das relações mais convencionais (usualmente separadas entre palco e plateia). Aproximando os três acontecimentos vejo, além da escuta ao espaço, outros pontos importantes para a criação de ambientes de participação. A primeira que gostaria de apontar é o uso das *sugestões*. Estas, para configurarem-se enquanto convites parecem-me depender de três características: os **modos** como são realizadas, o **espaço de tempo à reação** que as mesmas consideram oferecer e a **flexibilidade à alteração** do planejamento de acordo com os convites que os públicos propunham.

Do ponto de vista dos **modos**, em *Myth three: Trails*, quando Halprin (1995, p. 133) descreve que “todos foram estimulados a relaxar nas cadeiras e soltar qualquer som que pudessem” não fica claro, somente pela leitura do relato, como esse estímulo se dava. Havia performers realizando a ação para que os públicos seguissem? Ou era alguma voz de comando? Se sim, como essa voz propunha as instruções? E se ninguém seguisse? Imaginar essas possibilidades me

alimenta sobre a diferença entre dispositivos de convite e estratégias de manipulação. Já em *Myth four: Totem*, ao ler que os “públicos foram anteriormente instruídos a escolher onde sentar, ficarem livres para trocar de lugar a qualquer momento e livres para responder, se quisessem, às questões (...) podiam também simplesmente observar.” (HALPRIN, 1995, p. 135) vejo um exemplo bem preciso sobre uma postura de convite: demonstram-se possibilidades de interação antes da entrada no espaço de performance para que, uma vez lá dentro, públicos escolham se e como participar. Por último, em *Myth seven: Carry*, quando Halprin (1995, p. 137) pergunta ao público se “alguém poderia se voluntariar para escolher uma pessoa e carregá-la pelo espaço?”; “poderiam duas pessoas carregarem uma pessoa?”, “poderiam cinco pessoas carregarem duas pessoas?” Percebo um caso muito interessante porquê, apesar de não evidenciar já, antes da entrada, uma instrução prévia, apresenta uma série de instruções ao longo de todo o acontecimento, por meio de perguntas que são realizadas com um cuidado para não soarem imperativas.

Quanto aos **‘espaços de tempo’ à reação**, olho para o tempo de resposta necessário para que uma ação se configure enquanto convite. Por exemplo, em *Myth three: Trails*, quando Halprin (1995, p. 133) descreve que a “ação continuou, silenciosamente, por uma hora e meia. Depois disso retiraram as vendas e olharam uns aos outros por um longo período”, sou levada a refletir sobre a importância de se entregar ao tempo do grupo durante proposições como essas. Mais do que o tempo de desdobramento da ação inicial proposta (esse grupo se envolveu por uma hora e meia, outros grupos poderiam se envolver por outras durações), chama-me atenção o cuidado em, após a experiência, dar tempo para o assentamento do acontecimento, permitindo o tempo necessário para que olhassem uns aos outros depois de retirar a venda. A meu ver, aqui entra um forte ponto da ação sistêmica que o convite exige. Uma vez que tende a deslizar os sentidos estáveis de lugares-comuns, convidar é pensar em como costurar os ciclos abertos, o que às vezes demanda outros acabamentos, diferentes aos dos “blackouts e aplausos finais”. Temos outro exemplo dessa espera pela resposta ao convite quando, em *Myth seven: Carry* os públicos “permaneceram a se olhar por um longo período. A diretora então perguntou: alguém poderia se voluntariar para (...) Depois de um momento, um homem desceu da plataforma...” (HALPRIN, 1995, p. 137) Muitas vezes, no receio de ter os convites negados, caímos na tentação de apressar as respostas de nossos convidados, coagindo a determinadas escolhas. Ora, se há coação, não há escolha escolhida, não há convite, há manipulação.

Por fim, sobre a **flexibilidade de alteração** dos planos, de acordo com os convites *do* público, temos exemplos de perspicácia e agilidade da artista quando descreve-se que em *Myth four: Totem* “Halprin foi adicionando outros elementos durante o acontecimento e deixou o resto da

noite seguir por onde os públicos queriam levá-la.” (HALPRIN, 1995, p. 135) e em *Myth seven: Carry* “Novas direções iam sendo dadas no momento, como resultado do que estava acontecendo” (HALPRIN, 1995, p. 137). Por mais que não tenhamos descrições claras de como isso se deu, o fato de abrir a escuta para os materiais que os públicos oferecem me dá pistas de uma relação que abordarei no próximo capítulo sobre “públicos que convidam artistas”. A meu ver, esse é um tipo de convite muito potente para acontecimentos pautados em convites coreográficos. Afinal, não é sempre sobre saber convidar, mas sobre saber aceitar convites e usá-los para a composição.

Além das pistas sobre convites, essas ações coreográficas me remontam às aberturas na instância de criador/as, em que artistas e públicos são potenciais performers, a medida de sua escolha em participar; na instância da materialização coreográfica, cujo formato único e efêmero (não se repete) flexibiliza-se aos contextos em que acontece, usando da improvisação enquanto performance, e abrindo-se à criação de *scores* no desdobramento do próprio acontecimento.

ANFITRIÃS #2 Judson Dance Theater (JDT): um movimento de aberturas

Em um contexto histórico e político pós 2ª Guerra Mundial nos Estados Unidos (EUA), em que ações culturais ganharam um caráter expressivo de compromisso político e ideológico em busca de uma corporificação dos anseios pela liberdade e autenticidade (HEDDON & MILLING, 2006, pp.12-13) - anseio este germinado desde a década de 50 (com inspiração de figuras como Anna Halprin, Merce Cunningham e John Cage) - culminou-se o nascimento do movimento Judson Dance Theater na década de 60, mais precisamente no verão de 1962, em Nova York, EUA.

Ao contar sobre o surgimento deste movimento, Sally Banes (1995) diz que, neste período, um grupo de jovens coreógrafas decidiu se unir para apresentar alguns de seus trabalhos realizados durante os anos de 1960 a 1962 nas aulas de composição de Robert Dunn, sediadas no estúdio de Merce Cunningham. Entre estas coreógrafas haviam tanto dançarinas, quanto artistas das visualidades e da música, como é o caso do próprio professor Dunn, compositor musical e seguidor dos princípios de John Cage.

Este grupo de artistas, juntou-se com a intenção de expor, em um contexto mais profissional, suas coreografias criadas em aula. Foi assim que encontraram acolhida na Judson Church, em Greenwich Village, onde passariam a sediar-se os eventos da JDT até o ano de 1964. O sentimento pragmático de pós-guerra já vinha sendo refletido nos diversos seguimentos artísticos da época, por meio dos *Happenings*, *New Realism* e *Pop Art*. O espírito de participação voluntária e o uso de materiais baratos, a concretude da existência, o interesse nas ações cotidianas e questões de

identidade individual e coletiva foram os nutrientes formadores dessa geração da *avant-garde* da dança pós-moderna, personificada pela situação JDT.

Aqui vale ressaltar que a escolha pelo uso de palavras como “movimento”, “acontecimento” e “situação” se faz com a intenção de caracterizar o aspecto fluido com que se deu o JDT. Isto é, mais precisamente do que chamá-lo de um grupo/companhia, entende-se este coletivo como um período em que o encontro fomentou propostas ideológicas e estéticas pautadas no livre acesso e experimentalismo. A própria Yvonne Rainer, coreógrafa atuante e participante desde o início dos eventos do *Judson*, relata em entrevista³⁶ que o acontecido era muito mais uma atmosfera compartilhada do que propriamente uma proposta clara.

Ainda, segundo Muniz (2011. p.78), o JDT tornou-se uma metacomunidade de várias características, onde se fundiram as comunidades que giravam em torno de distintas disciplinas das artes, florescendo a imaginação interdisciplinar, característica essa que desde já me permite atentar a uma abertura nas relações estabelecidas: artistas de diversas formações e interesses reunidos para fomentar ações artísticas por meio de diferentes pontos de vista.

Acordos e combinados

Como mencionado acima, as artistas, vindas de variadas formações - entre elas dança, música, artes visuais - compunham uma diversidade de abordagens e estéticas de trabalho, ainda que todas compartilhassem anseios em comum - como o sentimento de experimentação, cooperativismo e a própria valorização à diversidade. Neste aspecto, a abertura se deu de maneira tão intensa que, como menciona Banes (1995, p.xiii) em seu livro *Democracy's Body*, chega a ser difícil indicar com clareza quem era a equipe JDT. De fato, algumas artistas atuaram de maneira mais contínua e são diretamente associadas ao nome Judson Dance Theater - como, por exemplo, Yvonne Rainer, Elaine Summers, Steve Paxton entre outros - no entanto, muitas são as que transitavam e atuavam de maneira essencial nas ações promovidas pelo movimento (*Judson Workshop* e *Concert of Dance #1 a #16*) e nem sempre se tem clareza quanto a quem de fato eram “Judsons”. Como pode-se ver pelo desafio apontado pela autora em seu livro, quando diz que “um dos problemas encontrados durante a escrita deste livro foi definir JDT em termos de pessoas que o compunham e da cronologia em que ocorreu.” (BANES, 1995, p.xiii). Tal circunstância, se por um lado é desafiadora para o registro e até mesmo posterior análise, por outro é extremamente rica no que concerne ao aspecto da acessibilidade que este movimento proporcionou para o compor

³⁶ Entrevista concedida para o programa *Talking Dance*, do centro multidisciplinar de arte contemporânea *Walker Art Center*, em 26 de setembro de 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cn6HtsbThKc>>

artístico, onde a coletividade passa a ser explorada de maneira tão intensa que sobressai-se aos indivíduos que a compuseram.

O movimento, no entanto, por mais que aberto a tal acessibilidade à quem quer que tivesse interesse em participar, possuía um núcleo mais presente e ativo, já mencionado anteriormente, e que com o decorrer do tempo passa a ser um comitê de organização cujos papéis garantiam andamento às atividades em seus dois anos de funcionamento (1962 - 1964). Esse fato me leva a questionar quais fechamentos se fazem necessários para que um processo que valorize a abertura não se perca em seus caminhos. Todo mundo participa, mas quem, de fato, toma as decisões? Ou ainda, quem, após as decisões tomadas, realiza as ações necessárias? No caso da JDT, as artistas encontraram alguns combinados, acordos e negociações que auxiliaram na facilitação de seus processos. Por exemplo, no movimento, eram realizadas duas ações principais: os *Judson Workshops* e os *Concert of Dance*. Durante estas ações, um dos lemas compartilhados, e seriamente seguidos, era o de não julgamento a qualquer pessoa ou trabalho. Como afirma Johnston apud Banes (1995, p.86), “uma das melhores coisas dos concertos do Judson era sua atitude não-discriminatória de incluir tantos dançarinos e não-dançarinos quanto tivessem vontade em participar”. Aqui vemos a instância de criador/as em dança sendo esgarçada ao limite enquanto colaboração e abertura à participação.

Outro ponto a se destacar em relação ao movimento JDT é seu claro interesse em, mais do que simplesmente criar um resultado final da obra, analisar o processo de feitura dessa obra. O movimento se dava da seguinte maneira: uma vez por semana os participantes se reuniam em sua sede, na Judson Church, onde cada coreógrafa tinha a possibilidade de apresentar seu trabalho. Em seguida, o grupo discutia sobre o que havia assistido. Estes eram os chamados *Workshops*. De tempos em tempos, quando o grupo percebia que já tinham trabalhos maduros e uma quantidade consideravelmente suficiente, organizavam o *A Concert of Dance*, como apresentações abertas aos públicos.

Nos *Workshops* o interesse era principalmente compartilhar e discutir novas formas de se pensar estruturas coreográficas. O combinado era que todas as pessoas estivessem presentes em cada sessão do início ao fim, contemplando todos os trabalhos: “você poderia chegar bem mais cedo, mas uma vez que o encontro começava, não devia estar em outro espaço ensaiando e depois

aparecer só para apresentar sua peça” (SUMMERS apud BANES, 1995, p.81,82)³⁷. Esta noção de compartilhamento do processo coreográfico, e discussão analítica sobre estruturas e escolhas criativas me remete à segunda instância de abertura mencionada anteriormente: as materializações coreográficas. Aqui, percebe-se não somente a abertura do pensar coreográfico, mas o debruçar-se completamente ao estudo de seu fazer. Trisha Brown apud Banes (1995, p. 80) explica que havia um pacto em jamais começar uma discussão por “eu não gosto disso” ou coisas parecidas. O coreógrafo colocaria sua intenção e perguntaria “foi possível percebê-la?” e a discussão se daria a partir daí.

Até então, vejo nas bases de processos do movimento JDT, que os convites se revelam basicamente nos aspectos da provocação, formação e na relação artista convidando artista. Isto é, por mais que os *workshops* se configurem de modo a receber quem quer que queira aparecer, são ações claramente voltadas para quem busca um espaço para exploração, experimentação e conseqüentemente formação. Ou seja, a priori, já chega no espaço enquanto criador/a, diferente dos exemplos acima citados com *Myths*, em que públicos chegavam sem necessariamente pretender criar, ainda que o acabassem fazendo. Ainda, os acordos e combinados surgem como uma estratégia inteligente para auxiliar no desafio de compartilhar espaços e tempos em que diferentes quererem se encontram. Identifico também o encontro das diversas formações, linguagens e perspectivas estéticas como abertura da instância de criador/as; bem como na instância das materializações coreográficas, o processo coreográfico enquanto pesquisa e apreciação mútua de trabalhos em criação. Configura-se, assim, como espaço de formação de jovens coreógrafas, dando ênfase ao *feedback* como exercício de respeito às alteridades e autonomia por meio do pensar junto. Ainda, a possibilidade de acolher que colaborações não são necessariamente todo mundo junto fazendo a mesma coisa abre espaço para a escolha (seja por interesse ou por circunstâncias) de um núcleo mais ativo que, conseqüentemente, tomava decisões a partir de suas perspectivas.

Obras lançadas ao acaso

Como já mencionado, eram nos *A Concert of Dance* que realizavam-se mostras, abertas aos públicos, dos trabalhos maturados durante os *workshops*. Me debruçarei em alguns deles, a fim de ilustrar alguns caminhos de artistas envolvidos no JDT.

³⁷ Tradução livre minha. *Another internal rule of the group was that weekly sessions were not for rehearsal purposes. “You might get to the church early, but once the meeting started, you couldn’t be somewhere else rehearsing and then come in late with your piece. You had to be there for the whole thing, see everybody’s work, and of course you were dying to see everybody’s work”*

A abertura de *A Concert of Dance #1* foi marcada pela obra *Overture*, um filme de 15 minutos, de autoria de W. C. Fields, Eugene Freeman, John Herbert McDowell, Mark Sagers e Elaine Summers, que consistia em uma justaposição de imagens de diversas temáticas sorteadas pelo acaso - crianças brincando, caminhões estacionados, etc. O crítico de dança Allen Hughes apud Banes (1995, p.41) diz que, ao assisti-lo, a plateia era rapidamente transportada para fora do mundo cotidiano, em que os eventos supostamente são governados pela lógica³⁸. O filme era resultado de um processo de composição pautado pelo acaso, sugerido por Summers que sentia-se fortemente estimulada pelas estratégias de acaso que Robert Dunn ensinava em suas aulas no ateliê:

John, Gene e eu nos reunimos e usamos um sistema de acaso a partir de uma lista telefônica. Pegamos todas as tiras de filme, as enrolamos e colocamos em um grande saco de papel. Elas tinham números inscritos, 1,2,3... Sortearíamos um número da lista telefônica, como 234-5654, e teríamos que juntar as filmagens nessa sequência (SUMMERS apud BANES, 1995, p. 41)³⁹

A maneira como a obra foi apresentada, no entanto, é que mais me instiga em relação à sua provocação ao público que, para chegar a seus assentos, tinham que andar pelo meio do filme que já estava sendo transmitido. Assim, o embaraço causado anulava qualquer expectativa previamente criada: para tomar o lugar da plateia, inevitavelmente os espectadores teriam que passar por um momento de exposição no palco.

Outro exemplo é a obra *Instant Chance*, de Elaine Summers, também apresentada no *A Concert of Dance #1*. Nesta peça, a coreógrafa utilizou de métodos do acaso no instante da própria cena. Summers propunha uma obra que, ao contrário de muitas que costumam utilizar o acaso de antemão para decidir sua estrutura coreográfica, torna o próprio método do acaso parte central do trabalho. Visibiliza as operações geralmente escondidas, ao utilizar em cena blocos de isopor que, ao serem jogados, ditariam seus movimentos assinalados pelas cores, números e formas que ali caíssem. Assim, como um jogo de dados gigantes, dançarinas criavam suas coreografias pautadas na espontaneidade e aleatoriedade do sistema. Fazendo única cada apresentação, a peça compartilhava e problematizava métodos coreográficos diante de espectadores.

Um terceiro trabalho é *Transit*, de Steve Paxton. Um solo que apresentava um *spectrum* de estilos de movimento (entre dança clássica, marcações de dança e movimentos cotidianos) e de

³⁸ Tradução livre. “*The overture was, perhaps, the key to the success of the evening, for through its random juxtaposition of unrelated subjects - children playing, trucks parked under the West Side Highway, Mr. Fields, and so on - the audience was quickly transported out of the everyday world where events are supposed to be governed by logic, even if they are not.*”

³⁹ Tradução livre. “*John, Gene and I got together and used a chance system from the telephone book. We took all the film strips, and we rolled them up, and we put them in a big paper bag. They had numbers on them, like one foot, two feet, three feet. We'd get a number from the telephone book, like 234-5654, and we'd have to put the film strips together in that sequence.*”

velocidades (de corrida a câmera lenta). Paxton passearia entre frases coreográfica de ballet, repetindo-a em uma versão marcada (como uma passagem técnica, sem muito gasto de energia), correr em diferentes velocidades e ficar em pé em posições tensas e relaxadas. Basicamente jogava com escalas de diferentes elementos.

Yvone Rainer apresentou seu *Dance for 3 People and 6 Arms*, coreografia que consistia em um trio que improvisava uma sequência de atividades predeterminadas. Os movimentos enfatizavam os braços que ora lideravam os movimentos do corpo, ora isolavam-se dele e ora iam em movimento contrários ao corpo. Iniciando com o mesmo movimento, cada artista seguia livremente com suas escolhas ao longo de 15 minutos, exceto por uma restrição: quando alguém iniciasse a ação que Rainer descrevia como “Blam-blam. Blam. Blam-blam”, acompanhada por saltos, as outras deveriam parar o que quer que estivessem fazendo e juntar-se nessa mesma ação. Ao assistir esse trabalho, Jill Johnston se encanta pela situação que revela a variacionalidade de uma performance que coloca dançarinas e coreógrafa no papel de criadoras. (BANES, 1995, p. 52). Willian Davis, dançarino que participou do trio diz que se lembra de ser uma experiência bastante excitante, que “é um senso de forma acontecendo na mente de três pessoas enquanto a dança está acontecendo.” (DAVIS apud BANES, 1995, p. 52).⁴⁰

Essas são apenas algumas obras apresentadas no primeiro *A Concert of Dance* do movimento. A partir delas, tenho pistas de convites muito mais voltados para uma relação entre artistas e estrutura coreográfica. Os convites aos públicos se dão num aspecto mais abstrato, como convites à reflexão e à apreciação de outros formatos de dança em relação à época cujas temáticas emocionais estavam bastante em voga com as danças modernas. Em *Overture*, por exemplo, embora haja interação do público, ela não é feita, a meu ver, por meio de convite. Afinal tal interação não era feita por meio de uma escolha consciente do público, não havia um compartilhar de querer: para sentar, você atravessa o palco e pronto. Já em *Instant Chance*, identifico um aspecto caro ao convite, que é a escuta entre artistas no jogo com os dados de isopor. O método do acaso provocava as artistas em cena a outros estado de atenção.

Ao ler sobre essas obras, percebo no movimento JDT exemplos concretos de processos abertos nas instâncias criador/as e materializações coreográficas, mas não necessariamente na relação entre espectadores e obra, da instância do encontro. A minha aproximação com esses trabalhos, que se deu exclusivamente por meio da leitura de relatos, me inspira a tentar identificar com maior precisão o que diferenciaria os elementos básicos de coreografias pautadas na

⁴⁰ Tradução livre. “it’s a sense of shape taking place in three people’s mind as the dance is going on.”

improvisação (como escuta, atenção, jogo, variacionalidade...) de coreografias pautadas na improvisação a partir das relacionalidades inerentes à poética do convite. Isto é, qual a diferença entre coreografias nascidas da improvisação em dança em geral, para as situadas na poética do convite?⁴¹

ANFITRIÃS #3 Mary Overlie, Anne Bogart, Tina Landau e os pontos de vista

Outras “anfitriãs” que me ampliaram recursos para pensar convites me levaram a olhar para o processo *Viewpoints*⁴². Traduzido para o português como “Pontos de vista”, é um processo de “improvisação e composição cênica desenvolvido pelas diretoras americanas Anne Bogart e Tina Landau, a partir do *The Six Viewpoints* (Os seis pontos de vista) criado entre as décadas de sessenta a setenta pela coreógrafa americana Mary Overlie” (PORATH, 2012, p.16). É considerado por suas autoras como um processo aberto ao invés de uma metodologia fechada, pois são elementos que permitem reorganizações a partir do reconhecimento das necessidades específicas de cada processo. A partir da “crença nas artes não-hierarquizadas e o uso de atividades no tempo real, por meio de estruturas como de jogos ou atividades de tarefas orientadas” (BOGART e LANDAU, 2005, p.4), as artistas propuseram os *Viewpoints* separando-os em *Viewpoints* Físicos e *Viewpoints* Vocais. Em meu percurso de criação e pesquisa, são os *Viewpoints* Físicos os que mais lanço mão. Eles me auxiliam a estabelecer um vocabulário comum com colaboradoras em processos de criação. Percebo, ainda, que os *Viewpoints* me chegam como uma leitura do tempo e do espaço, como muitas outras já existentes no campo do estudo do movimento. No entanto, é exatamente a abertura estimulada por suas criadoras, com possibilidades de combinar e experimentar nuances de elementos temporais e espaciais, que mais me co/move em sua direção.

Como pressuposto, os *Viewpoints* Físicos dividem-se entre Tempo e Espaço. São eles - *Viewpoints* do Tempo: velocidade, duração, resposta sinestésica e repetição e os *Viewpoints* do Espaço: forma, gesto, arquitetura, relação espacial e topografia. É importante lembrar que todos os pontos de vista são camadas que compõem, simultaneamente, os acontecimentos. Mas que, uma vez nomeadas, nos auxiliam a exercitar focos diferenciados de atenção a cada elemento. Percebo que deles, dois têm sido os mais recorrentes em minha prática atual: resposta sinestésica e relação espacial, os quais percebo que me ajudam a aproximar tempo e espaço em uma confluência

⁴¹ Me aprofundarei nessa questão ao longo do próximo capítulo, após ter apresentado todas as anfitriãs que me inspiraram nos principais elementos dessa poética aqui em elaboração.

⁴² Mantere o termo *Viewpoints* (pontos de vista) no idioma original, procedimento este que vem sendo adotado por outros profissionais que trabalham com essa prática no Brasil.

consciente de ação sobre o perceber. Tomarei um “espaço de tempo” ampliado para explicar-lhe como os vivencio em minhas rotinas de criação.⁴³

Relação espacial. Proximidades e d i s t â n c i a s entre corpos gente, coisa, espaço. Tudo que ocupa o espaço ,percebido em relação, estabelece com/posições. **Resposta sinestésica.** Como respondo ao que me chega o que com/poe a cada instante. Tudo o que pode compor nossas camadas de percepção.

Em minhas práticas, fluxo de reconhecimento sinestésico dá as mãos para a percepção relacional do espaço, podendo se dar mais ou menos assim: trazendo atenção para a respiração, começamos a mapear as sensações de quem a gente é e está hoje, aqui, agora. Percebendo que a respiração já é movimento. Movimento constante que acontece e que a gente, uma vez que se atenta e passa a percebê-la conscientemente enquanto movimento, começa também a perceber como todo o corpo já se engaja em constantes movimentos que nos posiciona agora no espaço. Compondo com/posicionando texturas imagens relações volumes formas.

Como eu me relaciono com meu peso do corpo que toca, ou deixa de tocar, o chão; que toca ar, que gera vento, os ventos de dentro pra fora, respiração tornada visível. Os ventos de fora pra dentro, ar que toca pele, que toca músculos, que tocam ossos, que protegem as vísceras. Sombra dos ossos. Viscosidade do chão. Como é mapear tudo aquilo que hoje eu percebo ou escolho perceber com foco e atenção ao mesmo tempo que dou consciência para cada camada de percepção. Tenho a possibilidade de fazer escolhas. Escolhas de relacionalidades entre cada espaço interno que reconheço, em relação a cada espaço externo que percebo ocupar, me ocupar.

O que eu coloco no espaço, quem eu me coloco no espaço propõe em si, traz em si informação. Forma e transforma o espaço, gera discurso, possibilidade de outras relações. Como eu transito entre essas possibilidades, me permitindo atentar às imagens poéticas que carregam, me carregam, que eu carrego no espaço, com o espaço, do espaço. Visito o tempo de cada relação. A partir do momento que começo a acessar essas imagens que se dão, seja por dinâmica de movimento, seja por imagem - literalmente uma forma no espaço em relação ao próprio espaço, em relação às coisas no espaço, em relação à gente no espaço, em relação à mim mesma no espaço e em meus espaços internos. Seja por memória que uma imagem sensação me faz acessar, lembrar.

⁴³ Você pode ter acesso a uma explicação mais aprofundada de todos os *Viewpoints* pelo livro *The Viewpoints Book, A Practical Guide to Viewpoints and Composition*, de BOGART e LANDAU (2005) ou pelo Trabalho de Conclusão de Curso, de minha autoria, intitulado PROCESSOS ABERTOS E SUAS INSTÂNCIAS: Criador(es), Cena, Plateia e o Escambau. (2014), em que discorro sobre todos os *Viewpoints* físicos.

Seja por narrativas lineares ,ou não, que passam pela minha inteligência de corpo todo. Percepções ativas, ampliadas, para além da racionalização. Percepção cheiro. Cor. Sombra e luz. Calor. Frio. Dor. Ansiedade. Vontade. Sono ou adrenalina acelerada.

Como essas imagens, que passam por mim, que me atravessam, podem ser visitadas, habitadas, entendidas de corpo todo. São por um tempo acolhidas e ao mesmo tempo deixadas, desapegadas. Ou, ainda, retomadas, revisitadas a partir de um novo lugar que escolho ocupar no espaço. Como um mapeamento de camadas de percepção, onde tudo o que já está pode ser percebido, acessado, escolhido. Onde há possibilidade de transitar entre camadas, relacionando ou sobrepondo camada sobre camada. A percepção de um inventário pessoal que permite transitar entre relacionalidades de atenção. Uma consciência às possibilidades e recursos que tenho. Que temos. Acesso e lanço mão aqui e agora, para me perceber compondo o espaço, compondo no espaço. Ampliando o tempo para percepção, acesso e ocupo o espaço. Escutando o espaço, acesso outros tempos de relação.

Dessa forma, o *Viewpoints* me chega como um sistema de ferramentas muito práticas para o jogo com as (re)configurações temporais e espaciais. Assim, artistas podem lidar de inúmeros modos com a composição, a partir da perspectiva de que o mundo está cheio de possibilidades composicionais. Se dessas possibilidades escolhermos pontos focais para aprimorar nossa atenção e percepção, começamos a verticalizar uma criação-pesquisa do fazer artístico. Afinal, o que é compor senão jogar com o que já existe a partir de um novo “ponto de vista”?

ANFITRIÃ #4 Eleonora Fabião e as ações em atividade receptividade performatividade

O ato de receber. Receber é verbo de ação. Para além de passivo, é passional. É atento ao em torno do que aqui está. Como diz Fabião: “receptividade transforma corpo em campo”. (FABIÃO, 2015, p. 17). Eleonora Fabião é artista brasileira que realiza ações. Desde 2008 vai para as ruas se interessando por poéticas e éticas do estranho, do encontro e do precário. É também professora da Pós-Graduação em Artes da Cena (coordenadora da linha de pesquisa Experimentações da Cena: Formação Artística) e do Curso de Direção Teatral, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.⁴⁴ De seus caminhos, algumas ideologias e procedimentos me chamam a atenção e peço licença para me aproximar de mais uma anfitriã de poéticas tão generosas. Vou contar-lhe como, mais precisamente, a conheci.

⁴⁴ Informações retiradas do site da UFRJ e do site do Prêmio PIPA. Disponíveis em: <<http://www.eco.ufrj.br/index.php/about-us/departamentos/docentes/45-professores/del/216-eleonora-fabiao>> e <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/>>

Durante um encontro de orientação, enquanto tento articular em palavras meus modos de perceber o fazer performativo dos meus pensamentos coreográficos, Nítza me sinaliza: “Você conhece a Fabião? Vá atrás de Ações!” Assim minha saga começa. A busca pelo livro amarelo já começava a me despertar inúmeras reflexões. Para um melhor contexto, explico: Ações é um livro que foi feito para ser dado, doado, encontrado, perdido. Sua venda e sua compra são proibidas.⁴⁵ Ah... A dinâmica de engajamento em uma situação me move profundamente. Percebo que o convite chama a isso: engajar-se junto em uma situação. Passei alguns dias só pensando nesse livro antes mesmo de saber se realmente me auxiliaria em algo. Aliás, procurar estratégias para achá-lo já executava a própria tarefa do auxílio. Isso reforça o que já mencionei sobre a natureza sistêmica e situacional em que o convite parece operar.

Consegui o livro. Durante sua leitura escuto: “Desacelerar espetacularidade, acelerar receptividade.” (FABIÃO, 2015, p.17) Sinto paixão. “criar uma zona de instabilidade, terreno precário onde cadeira, chão, eu, outro, nós, comunicação, palavras, cidade, público, privado permaneçam mudando de sentido” (Ibid). Sigo nutrindo-me dessas palavras. Coincidentemente, ou não⁴⁶, são palavras com as quais tenho jogado há algum tempo. Principalmente as que me remetem ao tempo e suas possibilidades: d e s acelera. Principalmente as que me remetem ao espaço e suas relationalidades: zona de instabilidade. eu. outro. nós. indivíduo. coletivo.

É então pela escrita. Aliás, pelo movimento de correr atrás da escrita e, só então, pela escrita, que Eleonora Fabião tem me ajudado a convidar. Deparo-me: “tudo que uma performer faz, sabe ou experimenta é convite para discussão”. (FABIÃO, 2015, p. 108). Com ela à mesa de minha escrivania sigo estudando sobre o ato performativo. Esse ato estado de suspender hábitos de conduta e modos de percepção, relação, cognição. Esse corpo que arranca rotinas. Esses lúcidos delírios (2015, p. 104). Sei que logo mais a devolverei para circular em amarelo de volta à cidade. Quem sabe, esse escrito que aqui se gera pelo encontro de palavras, não se transforme em convite para um dia nos conhecermos olho no olho? Enquanto isso, deixo escorrer seus pensamentos aos meus nessa minha busca de uma poética do convite. Eleonora, alimentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari utiliza-se da palavra programa para realizar seus procedimentos composicionais. Programa performativo, para a artista-pesquisadora, “é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa.” (FABIÃO, 2013, p.

⁴⁵ Você pode encontrar mais sobre ele em: <<http://www.eleonorafabiao.com.br>>

⁴⁶ Penso que muitas vezes escolho me apaixonar por palavras dos outros como se fossem minhas...

4). O modo de pensar programas sugerido por ela me aproxima de algumas especificidades dos convites coreográficos que venho construindo ao longo do mestrado, e que serão mencionadas no capítulo seguinte. “Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio” (FABIÃO, 2013, p. 5). Assim, provoca deslocamentos que convocam outros estados de atenção, percepção, relação aos contextos re/criados. “Através do corpo-em-experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários” (Ibid).

Fortaleço as musculaturas da criação-pesquisa do convite ao ecoar, ainda, a ideia de que o corpo performativo exercitado nessas práticas relacionais e conviviais, estão em constante oscilação “entre a cena e a não-cena, arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece” (FABIÃO, 2013, p. 6). Ainda, sendo completamente contextual, pode ser muita coisa e depende de muita coisa:

Programas podem ser dados, ofertados, presenteados. Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele um específico, destinado àquela determinada pessoa, naquele exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas. É claro, há também a possibilidade de inserção de programas na malha do espetáculo aumentando sua vibração performativa. Depende. Depende das aventuras de significância, subjetivação e organização que queiramos proporcionar uns aos outros; que queiramos proporcionar a nós mesmos e aos espectadores, participantes, colaboradores, coautores, cúmplices ou testemunhas dos trabalhos. Depende das temperaturas relacionais, dos tipos de contato que queiramos vivenciar. Depende. Depende das poéticas e éticas em questão. Tudo depende. (FABIÃO, 2013. p. 9).

No entanto, é importante mencionar uma tênue diferença entre programas e convites coreográficos que já vejo sinalizar. Fabião (2013, p. 9) diz que programas não são utilizáveis para levantar material de futuras cenas à maneira de improvisações e laboratórios. Por ser performance, não é ensaiável. Já os convites coreográficos, nascem muitas vezes de ensaios e são frutos especificamente da prática da improvisação, como já mencionado ao longo dessa dissertação. Considero essa diferença tênue, porque entendo que os convites, em suas diversas camadas, transitam entre a “ensaiabilidade” da dança e a “não ensaiabilidade” da performance. Os convites podem estar construídos por meio de cenas estruturadas, repetidas, elaboradas e planejadas, sendo que abertas às trans/formações que somente o mergulho entre tempos e espaços pode proporcionar. Ainda, os convites coreográficos são recursos e éticas de trabalho das quais lançamos mão em meio a processos de criação e materializações coreográficas; diferente dos programas performativos cuja estrutura se dá a partir de enunciados que desdobram a performance.

Sigo com a descrição e breve análise de dois programas de Eleonora Fabião, realizados na série intitulada *Ações*:

“*Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto*”, 2008:

sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha).

Escrever numa grande folha de papel: “converso sobre qualquer assunto”.

Exibir o chamado e esperar.

(Rio de Janeiro).

“*Ação Rio-Pretense #4: troco tudo*”, 2012:

me aproximar de desconhecidos e perguntar: “Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha, algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe. Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”.

A ação só se conclui quando tudo o que possuo no início for trocado.

(Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto).



Figura 4: Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto” Foto: Felipe Ribeiro.



Figura 5: “Ação Rio-Pretense #4: troco tudo” Foto: André Lepecki..

Estes são os enunciados de dois programas realizados pela artista-pesquisadora. Ao lê-los, já consigo identificar diversos dispositivos, procedimentos e características que se fazem relevantes para a perspectiva aqui estudada. Seus principais pontos de cruzamento, mais uma vez, estão relacionados aos **modos** como estes se configuram, aliados aos ‘**espaços de tempo**’ à **reação** e, agora também, à **possibilidade de escolha** de como participar, o que a meu ver é necessário ao convite.

Sobre os **modos**, na ação #1 o uso da escrita (mensagem em uma placa) deixa claro qual é o chamado ali colocado: “Vamos conversar?”. Ora, se um convite é convite uma vez que quem é

convidado entende o chamado, o uso da palavra escrita definitivamente ajuda a evitar ruídos nessa convocatória. Ainda, ao sentar em uma cadeira *de cozinha* e deixar outra *livre e disponível* a quem queira ali sentar, vemos alguns símbolos que aproximam qualquer cidadão comum à possibilidade de acessar aquele espaço deslocado e construído para encontros fortuitos. A meu ver, essas escolhas oferecem um espaço de acolhimento ímpar para quem se dispôr aceitar o convite lançado. Ainda, ao demonstrar a disposição em conversar *sobre qualquer assunto* quebra quaisquer barreiras que possam ser criadas pelo imaginário dos públicos: não é preciso saber algo-além para conversar, conversa-se sobre o que quiser, num exercício de querer junto durante o próprio conversar.

Já na ação #4, apesar de não trazer a palavra escrita, a anfitriã utiliza da conversa inicial de maneira também muito clara “Você troca alguma coisa comigo? Te dou alguma coisa minha, algo que eu esteja vestindo ou carregando, e você recebe. Você me dá alguma coisa em troca e eu recebo”. Veja, eu te dou para que você me dê. É uma troca. Escolho o que desejo te passar. Você escolhe se e o quê deseja me entregar.

Sobre os **‘espaços de tempo’ à reação**, enquanto um tempo de espera à resposta do público ao convite proposto vejo que, se na ação #1 há uma oferta clara, é pela espera que o convite se configura. Isto é, como o próprio enunciado do programa revela, é preciso “Exibir o chamado e **esperar**”. É a disponibilidade da anfitriã em desfrutar do tempo necessário para que algo aconteça que diferencia a convocatória de um chamado qualquer para um convite. Aliás, a própria espera, e a rachadura que esse ato de esperar no meio da rua já cria no cotidiano urbano, são provocações potentes em si mesmas, deslocando sentidos e lugares-comuns.

Por fim, é a **possibilidade de escolha** diante de um convite, em ambas as ações #1 e #4, que se desponta como elemento crucial para configurá-las como convites. Isto é, nas duas situações são lançadas proposições. Sejam elas respondidas como forem (aceites, não aceites, outras reações antes não esperadas), é porquê há movimento pautado em escolha pela parte de outras pessoas afetadas pelo acontecimento que, a meu ver, os programas descritos são, além de programas, convites.

Após mergulhar nas práticas dessas anfitriãs, seja ao olhar para seus procedimentos, processos, obras ou programas, percebo que há um confluência de possibilidades entre atitudes e ferramentas que delineiam a possibilidade de elaborar uma poética de convite dentro de processos abertos. Percebo que o que mais interessa aqui é atentar que somos e estamos todo tempo em relação (ao tempo, ao espaço, a nós mesmos, ao/s outro/s). E em meio a relacionamentos não há receitas, apenas relacionamento: para cada encontro, uma nova maneira de lidar com as questões,

para cada pergunta aberta, a possibilidade de caminhos a investir e investigar. No entanto, ainda que com suas particularidades, e talvez por conta de suas particularidades, fica mais claro que nem todo processo aberto possui convites; quando há convites, conseqüentemente há aberturas; e em todo processo aberto há momentos de fechamento, ainda que estes se dêem subitamente e de modo constantemente alterado (deixando suas fechaduras mais voltadas à natureza aberta do que à fechada em si).

Percebendo que alguns caminhos acabam por tornar-se trilhas interessantes sigo compartilhando, nas próximas seções, características identificadas como formais da poética do convite, levantadas na amalgama entre as pistas colhidas pelo diálogo com as anfitriãs aqui mencionadas e minhas próprias práticas artísticas vivenciadas por meio de residências artísticas e materializações coreográficas. Essas características visam malhar a prática de convidar coreograficamente, dando certo tipo de segurança aos percursos, ainda que sejam estas apenas para nos fortalecer a lançarmo-nos em novos abismos. Afinal, não é sobre a construção de cartilhas fechadas, mas sobre a possibilidade de voltar e fazer outros caminhos.

3. PESCANDO NOÇÕES DE CONVITE: EM BUSCA DE UMA POÉTICA

lacuna

lacuna

No caminho de olhar para as pessoas, abro-me para questões como o que é, em minha criação-pesquisa, convidar? Assim como a vida, na perspectiva da poética do convite, a arte é experimental e relacional e, portanto, é aberta para a descoberta de tesouros a partir do erro, do encontro e desencontro, e do compartilhamento de diferentes pontos de vista. Nas práticas aqui compartilhadas, a arte é contextual, a arte é social, a arte é pessoal, a arte é coletiva. Nicolas Bourriaud, em seu livro “Estética relacional” (2009), traz um glossário em que apresenta a arte como “uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos.” (p. 135) Mais adiante, o autor defende a ideia de que em uma estética relacional buscamos:

aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista. (...) já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido (...) Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. (BOURRIAUD, 2009, p. 18-20)

A partir dessa perspectiva, proponho uma abordagem estético-poética amparada dos estudos de uma arte relacional. Arte relacional pressupõe, minimamente, uma noção de que não se está só. Ainda que isolado, isola-se em relação a algum contexto ou grupo. Distância e proximidade são dois pólos de um mesmo *spectrum*, tangenciando-se e tensionando-se a todo tempo. São assim também diversas outras dualidades que, por nossa tendência à dicotomias, assumimos serem separadas. No entanto, cada vez mais vejo a importância de perceber que distinguir não necessariamente é separar. Distinguir é necessário, pois nas distinções percebemos as particularidades, tanto quanto encontramos as semelhanças, as aproximações e distâncias que habitam nos paradoxos.

Ao longo desse percurso de criação-pesquisa muitos paradoxos têm sido de suma importância, entre eles: ser educador e ser artista; indivíduo e coletivo; vazio e cheio; tudo e nada. Esses paradoxos, casas de contradições, tem acionado fricções crítico-criativas substanciais. Por meio delas vêm se construindo esse imaginário artístico que, apoiado nas perspectiva relacional apontada acima, junto às perspectivas de outras pesquisadoras, filósofas e artistas, me ajuda a levantar noções de colaboração, aproximação, encontros e diálogos: de convite. Essas noções pressupõem engajamento, reestruturação, fricção, deslocamento de perspectivas (pontos de vista) que voltam a nos lembrar: somos e estamos em relação. Compreendo, e sugiro, que essas noções estão vinculadas também a varias outras, tais como contraposição, conflitos e confrontos: vulnerabilidade. Afinal, o convite é uma zona de risco. Dessas zonas de riscos desejados em que nos

colocamos pelo simples fato de nos abrir à escuta e à troca: aos modos de relações como própria investigação estético-poética. Isso me faz lembrar de uma fala de Charles Feitosa⁴⁷, que agradecia o convite para palestrar em um seminário, mas atentava que o convite é sempre um risco, afinal, nunca se sabe como o convidado vai se comportar quando chegar no evento. Esse risco é também ao convidado.

QUER OUVIR UMA
NOTA MENTAL SOBRE
O ASSUNTO? JÁ SABE
COMO FUNCIONA!



Os riscos do convite me parecem ser relacionados diretamente a disposições de afeto. É como se, ao pensar em convidar e/ou ser convidado, estivessem implícitas questões como vulnerabilidade, intimidade, exposição, abertura ao encontro (onde o *não* é também uma possibilidade). Talvez seja exatamente esse elemento do risco *em afeto* que diferencia a ideia de “proposta” da ideia de “convite”. Isto é, enquanto proposta é a “condição que se propõe a fim de chegar a um acordo; asserção, argumento” (PRIBERAM)⁴⁸, “Aquilo que é apresentado para ser avaliado ou estudado” (MICHAELIS)⁴⁹, nos dicionários Michaelis, Dicio, Priberam e Vocabulary temos, respectivamente, as seguintes definições para convite: “Oferta de algo; dádiva, presente. Solicitação para assumir ou fazer alguma coisa. Estímulo, provocação, tentação” (MICHAELIS)⁵⁰; “Solicitação de presença; convocação que se faz a alguém para que esta pessoa compareça, esteja presente ou participe de alguma coisa. O modo usado para fazer essa solicitação” (DICIO)⁵¹; “Pedido de assistência ou concorrência de alguém a determinado ato” (PRIBERAM)⁵²; e, do inglês *invitation*: “um pedido, solicitação ou tentativa de fazer com que outra pessoa se junte a você em um evento específico”⁵³ (VOCABULARY⁵⁴, tradução própria).

⁴⁷ Doutor em Filosofia e professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, realizou a fala mencionada durante uma palestra no Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas da UDESC em Setembro de 2017.

⁴⁸ "proposta", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013, <<https://www.priberam.pt/dlpo/proposta>> [consultado em 03-08-2018].

⁴⁹ "proposta", in Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, 2018, <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/proposta/>> [consultado em 03-08-2018].

⁵⁰ "convite", in Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=&t=&palavra=convite>> [consultado em 17-08-2017].

⁵¹ "convite", in Dicionário Online de Português, disponível em <<https://www.dicio.com.br/convite/>> [consultado em 17-08-2017].

⁵² "convite", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponível em <<https://www.priberam.pt/dlpo/convite>> [consultado em 17-08-2017].

⁵³ a request, a solicitation, or an attempt to get another person to join you at a specific event.

⁵⁴ "*invitation*", in Software que combina uma plataforma visual de dicionário e thesaurus visual em formato de jogo, disponível em <<https://www.vocabulary.com/dictionary/invitation>> [consultado em 17-08-2017].

Provocada por essas nuances de significado, começo a mapear noções de convite advindas de fontes distintas, a fim de elaborar uma possível poética cujo interesse se desdobre a partir da ideia de convite. Para organizá-la, posiciono conceitos, noções e práticas de modo a compor essa poética. Assim, leituras sobre convite em diversos contextos são arranjadas junto às experimentações vivenciadas nas residências artísticas realizadas durante o Mestrado. Em um exercício de coletar, colar e costurar interesses, transformo (meus) olhares, co-laborando convites coreográficos. A seguir, discorro sobre eles, especificando duas categorias: as características de convites coreográficos e os tipos de relação entre pessoa que convida e pessoa que é convidada. Enfatizo que, a partir daqui, a escrita pode se con/fundir entre imagens colhidas ora pelas leituras, ora pelas residências artísticas, ora pelas materializações coreográficas desdobradas desses convívios. Isso é uma escolha metodológica também para confrontar a ideia da pesquisa enquanto prática, onde nossas inteligências se dão de corpo todo e os conteúdos são “entendidos” por outras vias em diálogo com (e para além da) racionalização.

Características de convites coreográficos

Da etimologia, convidar é “querer junto”

Passeando pela etimologia da palavra convite, descubro que esta aparentemente vem do Latim *invitare*, com a troca do prefixo *in-*, “em”, por *com-*, “junto”, mais o desaparecido verbo *vitare*, significando “querer” (troca que teria se dado sob a influência de *convivium*, “banquete”)⁵⁵. Ou seja, convidar é querer junto. Abrir-se à possibilidade de querer junto. No entanto, para querer junto, é necessário saber o que se quer! Nesse momento assumo que convidar está relacionado a como nos conectamos com nossos próprios interesses ao mesmo tempo em que reconhecemos que estamos em relação a outras pessoas. Estas, possivelmente, possuem outros interesses. Então, como nos relacionamos em diversidade de interesses?

Enquanto coreógrafa-diretora, minhas propostas se percebem potentes na colaboração com outras criadoras apenas enquanto há interesse. Interesse envolve. Envolve criadores em colaboração e envolve artistas e públicos. Envolvimento abre espaço para engajamento. Quando percebemos que não apenas seguimos um roteiro, mas podemos criá-lo, transformá-lo ou até mesmo convocá-lo, nos percebemos pertencentes. Ao engajar, nos responsabilizamos: somos e estamos em criação; somos e estamos em trans/formação do que se cria.

⁵⁵ Essa definição foi pescada do site origemdapalavra.com, disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/?s=convite>>. Acessado em 17 de Agosto de 2017.

lacuna

Em minhas práticas, tenho costumado a iniciar muitas das proposições coreográficas em colaboração com outras criadoras por meio de exercícios para ativar modos de reconhecimento dos interesses presentes. Chegar no espaço a fim de reconhecê-lo e reconhecer a si mesmo hoje, agora. Ao reconhecer nossos estados atuais, muitas vezes temos pistas do que nos incomoda e/ou conforta. Reconhecer interesses pode estar muito próximo a reconhecer confortos e confrontos. Esse movimento, muitas vezes, nos co/move para uma percepção mais atenta, uma escuta mais ativada. Escuta é condição para o convite. Na escuta identificamos interesses. No diálogo jogamos com a possibilidade de deslocar interesses. A escuta é caminho para o diálogo. Escuta e diálogo se dão de corpo todo.

2 de Novembro de 2018, Teresina, PI.
Residência artística *Poéticas Relacionais*.

É nossa primeira manhã de experimentações em grupo. Somos 15 pessoas - a mais jovem tem 10 anos e a mais idosa 60. Posicionadas em uma dissonância de interesses, me pergunto como conviver os próximos 5 dias sem hierarquizar um querer em prol do outro e, ainda assim, agenciar a escuta do que podem vir-a-ser as querências do encontro. Chegamos no espaço. Começamos a nos mover. Chamo atenção para a possibilidade de tornarmos nossas respirações visíveis. Conectar movimento “corpo-respiração-coisa-espaco-gente” como possibilidade de apresentar quem somos/estamos hoje, nesse momento específico de encontro. Olho no olho ainda é o que mais facilmente me aproxima de alguém, como se olhar correspondido suspendesse o tempo para o encontro acontecer. Assim conheço Marina. Olho no olho vira respiração tocando a pele de meu pescoço que, aos poucos, se percebe tocando a altura de seu esterno e então compartilhamos nossos pesos. Olhar - respiração - toque - contato. Nos distanciando, ainda ficava rastro de olhar e gesto de mão. Já com Fany, o que nos aproximou a primeiro momento foi configurar, juntas, um microespaço pessoal feito com cadeiras enfileiradas e empilhadas pelo espaço: nos percebemos com uma motivação em comum. Isso nos manteve juntas.

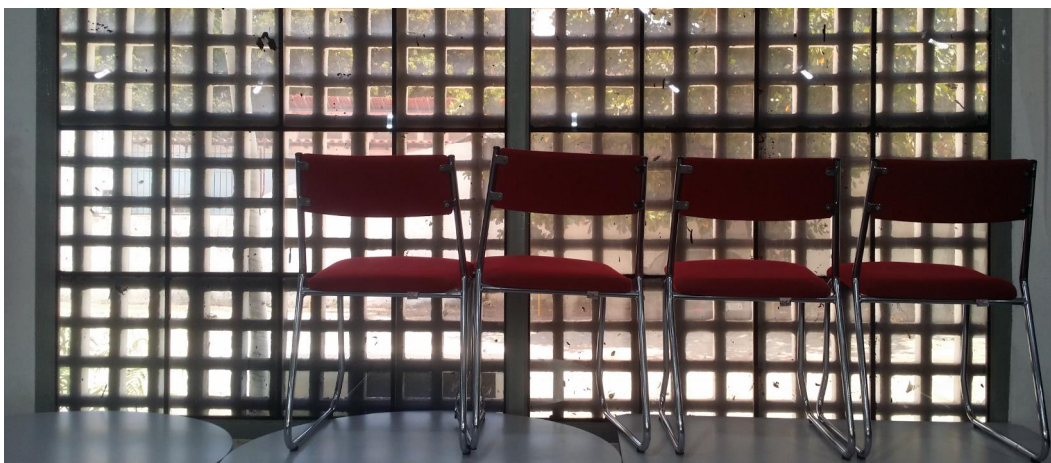


Figura 6: microespaço relacional criado durante improvisação. Residência artística *Poéticas Relacionais: dos Modos de Convidar* em Teresina/PI. Foto: Fany Magalhães.

O que acionamos quando nos colocamos em relação? Quais as medidas dos espaços que deixo pro atravessamento entre meu querer e o querer de outras? Como as lógicas de cada relação se reconstruem a cada novo encontro? O que fazer para visibilizar minha querência e tentá⁵⁶-la como querência do outro? Esses momentos, já confusos em minhas memórias, me acionam essas e tantas outras questões que parecem muito mais me interessar enquanto provocação do que de fato como um fechamento por alguma resposta.

14 de Abril de 2018. Guanajuato-MEX

Residência artística *Afecto Societal*.

Um dia antes de meu aniversário ganho um presente conceitual. Conversando, Guille e Jorge, coordenadores da residência, me provocam: O interesse é necessário para a existência de um campo de conhecimento/de criação/de elaboração estético-poética. O interesse nos coloca dentro de um campo. O interesse está relacionado com alguma ilusão/expectativa sobre algo que te satisfará, como uma crença que te dá confiança. A primeira evidência de que algo acontece é encontrar pessoas que creem/tem interesse sobre o mesmo campo, ainda que por perspectivas distintas. Como estruturar esses diferentes interesses, como coincidi-los? Por meio de regras. Regras no jogo e nos hábitos. Os hábitos são os modos que um grupo estabelece para conviver - comportamentos coletivos. Os jogos colocam objetivos às regras. Cumprir as regras fará com que você cumpra objetivos. A ênfase da arte contemporânea está na revisão dessa relação entre regra e jogo. Nós aprendemos as regras para entender como burlá-las, como explodir com elas. Mas, qual é o limite do campo de conhecimento? O campo desaparece quando o contexto para as regras dos jogos e hábitos deixam de fazer sentido...

Revisitando as notas de meus cadernos das residências artísticas, penso no desafio em organizar os pensamentos suscitados pelas discussões, experimentações e composições que se dão em coletivo. A palavra⁵⁷ de outra pessoa, quando chega a mim, se torna outra palavra que tem tanto de quem enunciou quanto tem de mim, que elaborei, pela escuta ativa, outras perspectivas sobre a palavra lançada. Esse jogo de construção de ideias em colaboração me diz muito sobre o “querer junto” do convite. Penso que o quanto eu insisto em uma imagem-noção-ideia-movimento-ação que me atravessa está relacionado à *atenção que escolho dar* para o que me toca. Proporcionando, assim, com que eu possa reposiciona-la no encontro. Acredito, ainda, que esse fluxo de

⁵⁶ tentativa ou sedução.

⁵⁷ Aqui usei palavra, mas poderia usar imagem, movimento, ideia...

lacuna

posicionamentos em com/posição se mantém enquanto ainda houver interesse em suas elaborações coletivas. Na improvisação em dança, essa é uma habilidade que me parece muito importante para a composição, pois pode auxiliar criadores a criar estratégias para visibilizar e afinar as imagens relacionais que se desdobram do encontro, *no* encontro.

Quando o tempo do encontro abre espaço para freiar ações automáticas, ampliando tonalidades sensoriais e simbólicas nas experiências de compor junto, ativamos uma consciência mais atenta sobre nossos quereres em composição (e contraposição) com outros quereres. Esse agenciamento de querências com/postas pode se dar em diferentes situações.

04 de Novembro de 2018. Teresina, PI.
Residência artística *Poéticas Relacionais*.

Estamos há 3 (três) dias experimentando modos de convidar enquanto uma poética relacional. Como facilitadora-dificultadora⁵⁸ dessa residência, vejo um grande desafio em articular os desejos individuais e coletivos no tempo-espaço dos 2 (dois) dias que nos restam para a mostra de compartilhamento público. Me pergunto o quanto intervir, provocar, facilitar, dificultar nas escolhas composicionais de cada pequeno grupo de trabalho, ou o quanto abrir espaço para que, entre si, as criadoras tomem suas próprias decisões estéticas. Quero dizer, o quanto é vontade minha de dirigir as cenas e o quanto é meu papel de provocadora e interlocutora para que as artistas possam visitar caminhos para além de seus padrões usuais?

Esse desafio de transitar entre a artista criadora e a docente formadora me ensina sobre a complexidade de querer junto enquanto constante exercício de escuta às alteridades e elaboração de autonomias compartilhadas. Colocar-me em residências artísticas têm me ensinado a perceber a possibilidade de me colocar em constantes deslocamentos espaço/tempo-relacionais como potência de criação. Um constante exercício de escutar a cada episódio relacional (e seus contextos), em uma mediação entre desejo e necessidade (noções problematizadas e traídas a todo instante de criação).

Pensar isso me retoma à primeira residência artística que organizei em minha própria cidade, fruto de uma demanda profissional aliada à um desejo pessoal de pesquisa. Havia acabado de passar na seleção para o Programa de Pós-Graduação da UnB quando recebi a aprovação pelo Fundo de Apoio à Cultura do DF (FAC-DF) para remontar e circular com o espetáculo *Sala de Espera*, já mencionado no primeiro capítulo dessa dissertação. Essa aprovação simultânea me veio como uma doce ironia do universo. Logo quando decido que minha pesquisa seguiria sem olhar

⁵⁸ Jogo de palavras trazido por Ivana Motta (SP/BSB), artista e produtora cultural parceira de trabalho.

para a *Sala de Espera*, me vejo com um compromisso oficial de voltar para ela. Foi então que percebi que a escuta às querências está não apenas na habilidade de mudar a forma do trabalho mas a forma que eu trabalho e, assim, entender como o trabalho (enquanto esse grande encontro entre pessoas e materialidades que se colocam no mundo) quer se apresentar. Estou lhe contando isso porquê foi exatamente assim que me vi organizando minha primeira residência de todas as que seguiriam ao longo desses dois anos de pesquisa: uma “residência-audição”.

Idealizada como uma estratégia de acolher as éticas de trabalho já a partir do que vinha pesquisando enquanto convite, não via sentido em propor um processo de seleção convencional para escolha do elenco. Assim, desafiei-me a desenhar um processo em que não apenas eu, diretora do projeto, selecionaria uma equipe de trabalho, mas as artistas aspirantes a serem equipe também fariam escolhas: quero trabalhar nesse contexto? como quero trabalhar? como o trabalho me quer?

27 Novembro de 2017, Brasília/DF.

Residência artística *Abrindo a Sala*.

Hoje foi nosso último encontro em residência artística. Depois de 24 horas de convivência, dissolvidas ao longo de três meses e suas ações em suspensão⁵⁹, chegou o momento de tomada de decisão: qual é o corpo de nossa equipe? Nessa fase de convivência já conseguimos estar um pouco mais tranquilas para assumir com quem não nos demos muito bem para esse trabalho específico. Tem gente que chegou querendo fazer parte do elenco e agora está interessada em atuar na produção. Ao final da residência, nos escolhemos enquanto: 2 (duas) dançarinas pro elenco, 1 (uma) estagiária, 1 (uma) produtora e alguns parceiros que podem vir a colaborar pontualmente em alguma etapa da produção.

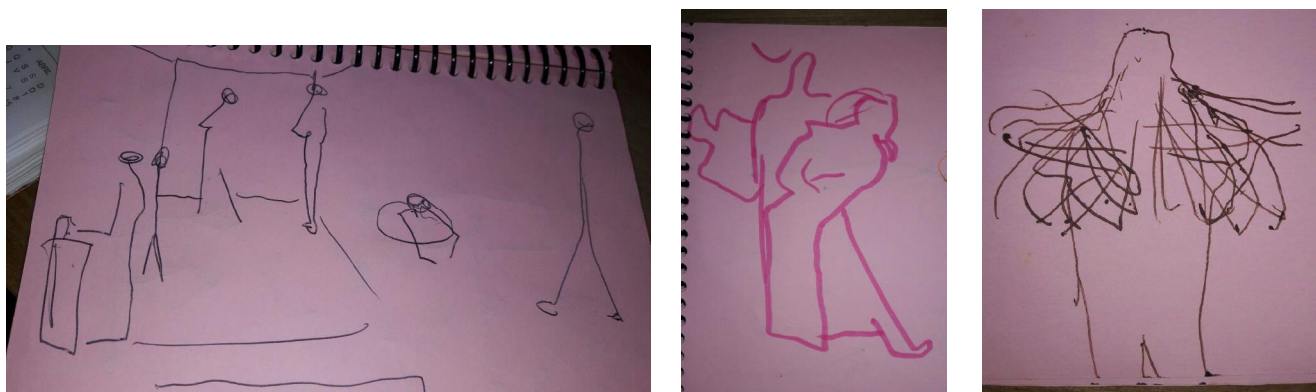
23 de Abril de 2018, Brasília/DF.

Sala de Espera. Período de remontagem.

Nas duas últimas semanas nossos ensaios se transformaram num laboratório de trocas entre cada participante do elenco. Propus que a cada dia uma pessoa estivesse responsável pela condução do encontro, que se desenharia com o objetivo de trabalhar uma das cenas criadas para o espetáculo, a partir da perspectiva de pesquisas/interesses pessoais de cada artista condutor. Hoje foi dia da Iás, que colocou todo mundo para desenhar a partir da margem de encontro das

⁵⁹ A estrutura dessa residência se deu com 6 encontros presenciais que aconteceram em um intervalo de quinze dias cada. A cada encontro, passávamos quatro horas imersos em questões coreográficas e composicionais de improvisação em dança a partir do imaginário do convite. Ao final de cada encontro, decidíamos juntos como se dariam (ou o quê seriam) as investigações para os próximos 14 dias até que nos reencontrássemos. Era muito importante que esse estudo fosse uma decisão tomada em conjunto, a fim de “carregar” a residência artística para nosso cotidiano até o próximo encontro.

silhuetas das coisas que compõem os espaços. Nesse dia aprendemos a ganhar mundo literalmente enxergando o que está entre.



Figuras 7 a 9: Caderno de Artista de Raphael Balduzzi, resultados de práticas de desenho com Iasmim Kali. Processo de remontagem do espetáculo *Sala de Espera*. Foto: Raphael Balduzzi.

Por meio da escuta ativa e do agenciamento de percepções, a abertura a nos relacionarmos com leituras de mundo alheias às nossas, ajuda-nos a visibilizar procedimentos que acessamos exatamente porquê nos deslocamos de nossas próprias perspectivas. Como a gente se relaciona e interessa junto, a partir da nossa formação, história de vida, memórias e modos de ver/pensar/fazer o mundo, sem desapropriar a dissonância de perspectivas de outras pessoas em relação às minhas próprias? Em constantes exercícios de “querermos juntas”, percebo a necessidade de me debruçar sobre a próxima característica do convite coreográfico: a habilidade de re/criar contextos para querências compartilhadas.

Do gênero literário, convite possui elementos (con)textuais

Após identificar o universo etimológico da palavra convite, encontro-o conceituado sob a ótica da linguística. Nesse contexto, convite é gênero discursivo. Gênero de discurso “é a lógica das relações mútuas entre os elementos constitutivos da obra”. (TODOROV, 1980, p.37). Ou seja, gênero é relacional, é mútuo: envolve mais de uma via. Gênero *de discurso*, mais ainda:

Um discurso não é feito de frases mas de frases enunciadas, ou, resumidamente, de enunciados. Ora, a interpretação é determinada, por um lado, pela frase que se enuncia, e por outro, por sua própria enunciação. Esta enunciação inclui um locutor que enuncia, um alocutário a quem ele se dirige, um tempo e um lugar, um discurso que precede e que se segue; enfim, um contexto de enunciação. (TODOROV, 1980, p.47)

Ora, se aqui assumimos a possibilidade do convite enquanto gênero de discurso, mas também como o exercício de querer junto, quem “discursa” não é apenas uma pessoa. Gostaria de enfatizar que discurso aqui é entendido como um conjunto de ideias organizadas, seja por meio de palavras escritas ou faladas, imagens visuais ou metafóricas, movimento, sentidos ou presenças. O convite enquanto con/texto não se resume a um enunciador, a um enunciado ou a um destinatário,

mas consiste na relação entre estes. O convite está, ainda, no diálogo entre um convite que (pode) gera(r) outro convite. Afinal, em nosso dia-a-dia, não é assim que o convite acontece?

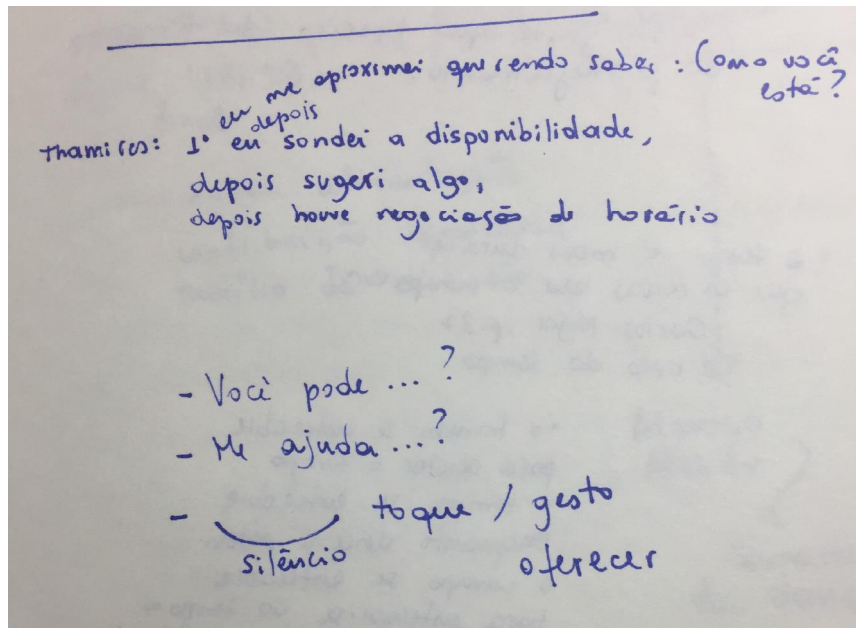


Figura 10: Notas em caderno de artista - investigação durante residência *Abrindo a Sala*, em Brasília/DF. *Score* de investigação durante 2 semanas, no dia-a-dia: “Convidar residentes fora do período de imersão”

Tomo como exemplo um exercício que realizamos durante a residência artística *Abrindo a Sala*, em Novembro de 2017. Nesse dia, nos voltamos para os mínimos gestos da ação cotidiana de convidar. Portanto, nos propusemos a convidar dois residentes em um contexto externo ao de nossas imersões. Essas foram algumas reflexões que esse exercício me proporcionou: geralmente, minha primeira ação para convidar consistia em aproximar-me para sondar as disposições da pessoa a ser convidada. Essa aproximação era, normalmente, iniciada por pequenas conversas que permitissem saber como ela se sentia (1). Em seguida, perguntava sobre sua disponibilidade em determinado dia ou horário e, logo mais, já trazia uma sugestão (2). Os últimos movimentos costumavam ser em torno de um diálogo mais voltado para uma certa negociação, onde se faziam combinados e, muitas vezes, até apareciam novos convites - seja meu, de ajuste à sua disponibilidade/interesse, ou da pessoa convidada, que agora passa a sugerir outra proposta, assumindo o papel de quem convida (3).

4 de Novembro de 2017, Brasília-DF
Residência artística *Abrindo a Sala*.
Exercício entre Janáina Moraes e Iris Luz

- “como está? como vai? tudo bem?” (1: aproximação - escuta);
- “como está sua sexta depois do almoço? quer tomar um sorvete? (2: percepção da disponibilidade - proposição);
- “hm, que tal um café? estou com a garganta inflamada e o gelado não me faria muito bem...” (3: diálogo; negociação; decisão)

Esse pode até parecer um exemplo bobo, pois essa prática é realizada por qualquer pessoa de forma inconsciente e bastante espontânea quase todos os dias. Aliás, isso é apenas um modo como um diálogo em convite se deu, particularmente, entre mim e outra pessoa, em determinada ocasião. No entanto, é o movimento de olhar para as ações cotidianas e a possibilidade de proceduralizá-las enquanto possíveis caminhos de composição coreográfica que me interessa aqui chamar atenção. Veja, quando olhamos novamente para esses procedimentos descritos - aproximar, escutar, perceber disponibilidades, propor, negociar - começamos a levantar uma série de gestos potentes para a criação coreográfica.

Essa é uma prática que identifico como recorrente em meus caminhos de criação coreográfica. É como se os próprios tempos e espaços compartilhados no encontro (convívio) trouxessem os recursos para as possibilidades de querer juntas (convidar). Assim, o convite, nessa criação-pesquisa, é sobre a necessidade de ter atenção às percepções de tudo o que já é nos tempos e espaços que habitamos: a percepção atenta nos permite conectar com o muito que já acontece a cada momento de encontro. Ou seja, descobrir *o quê* acontece *enquanto* acontece. Quando nossa atenção se interessa pelo que encontramos, podemos fazer escolhas. E é de cada mínima escolha atenta que começamos a perceber as potências poéticas que nos convidam a compor.

Reitero, no entanto, que os diálogos (fala e escuta) e as escolhas (tomadas de decisão), não se dão estritamente na via da racionalização. Aliás, aqui o exercício é muito mais da sensibilidade do que da racionalidade. É sobre aprender a acionar as inteligências de corpo todo, do movimento, da escuta e dos diálogos do imaginário, do sensível, da poesia relacional.

Os elementos textuais que compõem o convite enquanto gênero discursivo são estruturados com a finalidade de “passar as informações de hora, data, local do evento e, é claro, o de convidar.

teor do evento, ou os objetivos da situação. Entrar em contato com esses elementos textuais me inspiram a pensar que há elementos **contextuais** correlatos na criação de composições coreográficas que se configuram enquanto convites coreográficos. Fico imaginando uma coreografia implícita ao convidar: aproximo, escuto-percebo, ofereço, negocio, disponibilizo, distancio... De que nos utilizamos para estabelecer um convite coreográfico?



Figuras 13 a 18: Residência artística *Poéticas Relacionais: dos Modos de Convidar* em Teresina/PI. Residentes em exercício de improvisação com o *score*: “De perto, de longe, tenho vontade que a gente tenha vontade de quê?” Fotos: Poli Oliveira.

03 de Novembro de 2018, Teresina/PI.

Residência artística *Poéticas Relacionais*.

Em nossa segunda manhã de experimentações coletivas, nos dispomos a experimentar diversas possibilidades de agenciar compartilhamentos de querências do (e por meio do) movimento. Convido as residentes para improvisar um *score* baseado na relação espacial. Provocadas a experimentar modos de convidar, o primeiro grupo se posiciona em frente ao público e inicia a improvisação com a gestualidade de mãos e braços. Ah, mãos e braços têm uma força pra gerar convites...

Ora, se as estruturas textuais ajudam a precisar a comunicação desejada, encontro nas estruturas contextuais para a composição pistas necessárias para afinar a situação coreográfica com os objetivos relacionais desejados. Isto é, que estruturas específicas ajudam a privilegiar certos tipos de relação? Sobre isso falarei especificamente na próxima seção. As minhas con/vivências nas residências artísticas têm me sinalizado que estruturas contextuais podem ser trabalhadas ao

reconfigurar espacialidades internas (por meio de nossa própria estrutura corporal enquanto espaço) e externas (por meio do espaço enquanto estrutura corporal). Eleonora Fabião, ao discorrer sobre um corpo performativo, lança mão de duas ideias-chave - a primeira trazida por Merleau Ponty, ao apontar que o único meio que possuía para chegar ao âmago das coisas era fazendo-se mundo e fazendo-as carne, tornando corpo e mundo indissociáveis; e a segunda é a noção de corpo-imagem proposta por Paul Schiller, em que a pele é entendida não como delimitação do corpo e, assim, o corpo-imagem se expande no meio em que está inserido, não sendo idêntico à forma concreta do corpo, mas estendido e dissolvido no espaço circundante (FABIÃO, 2010, p.24). No diálogo entre essas duas ideias, portanto, o corpo performativo para Fabião (2010, p. 26) “dá visibilidade poética, abre dimensão crítica e enfatiza a politicidade da condição de entrelaçamento.” entre corpo, mundo, gente, coisa, espaço...

Da mesma forma, entendo que esses elementos todos podem ser reconfigurados (em percepção e jogo de deslocamentos de percepção) a fim de re/criar contextos relacionais e estruturas contextuais para convidar a certos tipos de relação. Espaços configuram relações. Ainda, em sociedade, os espaços possuem certos contratos de leitura. Esse termo, “contrato de leitura dos espaços”, me foi apresentado por Guillermina Bustos durante a residência artística *Afecto Societal*, em Guanajuato/México.

Na poética do convite, alimentada pelas perspectivas nas quais se insere, já situadas até aqui (processos abertos e estética relacional), o convite propõe a possibilidade de provocar outros tipos de configurações relacionais e, para tanto, reconfigurações espaciais que permitem des/estabilidades poéticas. Essa abertura à uma escuta de cada espaço, permite com que sejam criadas rachaduras nos planos, diante das urgências que os próprios contextos anunciam. Assim, a prática da composição coreográfica se abre, por meio das relacionalidades entre pessoas e espaços, como pequenos espaços *com vida* que se dão nesse sutil e potente espaço-tempo do encontro. O encontro, nessa noção de convite, é todo e qualquer momento em que nos percebemos, e nos fazemos perceber, habitando um mesmo espaço. E para isso, a percepção do espaço é muito importante.

Em todo convite (gênero textual) para um evento temos um endereço a nos destinar e, muitas vezes, um mapa para nos ajudar a chegar a esse local do acontecimento. O convite nos oferece local para um acontecimento. Assim como o espaço, o convite oferece condições de tempo (como data, hora de início e hora de término). Essas condições, a depender das variáveis de cada contexto (anfitriões, motivos do evento ou até mesmo delimitadores sócio-políticos, como regras de uso do local em que se dá a ocasião), tendem a ser delineadas ora pelos proponentes do evento, ora pelos convidados. A frase “é de pessoas que se faz a festa”, cabe muito bem aqui.

É importante ressaltar que o entendimento que construo nessa criação-pesquisa tem uma perspectiva relacional também do espaço, ocupando-se em investigar como este sugere a relação. O espaço me dá pistas de que suas próprias configurações indicam determinados tipos de relações. É então a partir de uma percepção ampliada de suas possibilidades de reconfiguração que o espaço convida ou deixa de convidar. Muitas vezes basta alterar um elemento.

61

Entrei no auditório do VIS (UnB) para apresentar um seminário.

Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?
Aquelas cadeiras enfileiradas	- são quantas fileiras, 30?

Aquele
buraco
encarado
p o r

a q u e l a s
c a d e i r a s
e n f i l e i r a d a s

Apresento do lado de cá. Tô mais perto da porta, da luz e do vento. Tô sendo voz pra quem mantém o olhar fixo na parede de projeções localizada no buraco do expositor. Tô sendo imagem pra quem vira de costas pra me encontrar. Tô alterando um elemento só. Espaço reconfigurado.

fileira

última

à

direção

em

Subo

Você desce sozinha, apresenta o que tem que apresentar e vai sentar no meio das fileiras, sem olhar pra trás, sem olhar pro lado.

O relógio começa a marcar o início da apresentação.

Você tem 20 pra fazer o que tem que fazer.

Marca o 1º minuto.

Gostaria de trazer-lhes outro exemplo de como a reconfiguração do espaço provoca deslocamentos nos modos com que nos relacionamos com os contratos de leitura. Joseph Beuys, artista alemão do movimento Fluxus, realiza uma ação em 1982 onde monta uma banda de rock, e se coloca como vocalista ao fundo. Veja, uma banda de rock possui estruturas claras do uso do espaço que definem sua leitura e as funções dos papéis de cada artista em cena. Quando Beuys inverte a ordem de aparição dos componentes da banda, ele usa seu reconhecimento das lógicas de leitura do espaço para forçar outras leituras. Assim, ao colocar o vocalista ao fundo, muda a lógica do protagonismo, agora com a banda antecedendo e interferindo sua visualidade⁶².

⁶¹ Nota de meu caderno de artista. Sobre relações e os espaços re/configurados.

⁶² Você pode assistir ao vídeo em <https://www.youtube.com/watch?v=DQ1_ALxGbGk>.

Espaços (e coisas do/no espaço) convidam a todo instante. Cabe a nós captarmos e jogar com esses convites. Isto é, além das relacionalidades que as re/configurações espaciais re/criam, é a percepção desses espaços com/vida que exercita a atenção composicional de criadores. É com a habilidade de perceber o espaço e aprimorar as possibilidades de vazão poética por meio da atenção entre eu, o outro e o próprio espaço que recriam-se contextos para uma poética do convite. Para isso, me atento principalmente nas imagens que o espaço com/vida sugerem como um procedimento essencial para minha prática de composição coreográfica: “É preciso ser receptivo (...) à imagem no momento em que ela aparece (...) a ação poética não tem passado, ou ao menos não tem um passado recente, em que sua preparação e aparência possam ser seguidas. (BACHELARD, 1994, p. xv). Assim tem se dado a improvisação como prática de composição coreográfica na busca de uma poética do convite - como uma pescaria de imagens poéticas constantemente percebidas, acolhidas e/ou abandonadas.

Acredito que esse conjunto de desdobramentos vão construindo coerências internas que, quanto mais afinadas com o objetivo de cada relacionalidade desejada a um contexto, mais precisamente facilita o convite. Isto me leva a perguntar: para quê convidamos? Ora, geralmente, convidar é uma ação que se dá para que algo aconteça. É para o “evento-porvir” que um convite acontece. Ainda, é importante identificar a que tipo de convite este está se propondo. Como mencionado, ao pensar na poética do convite, faz-se importante entender a obra coreográfica enquanto contexto criado. Isto é, desde o chamamento, a recepção das convidadas, o acontecimento e seus desdobramentos são composição artística e alimentam diretamente o teor da situação relacional que se quer criar/compartilhar.

16 de Julho de 2018, Taguatinga/DF.

Circulação com o espetáculo *Sala de Espera*.

Um convite que fizemos sem nem ao menos perceber nos colocou em estado de paralisia: aquela noite só queríamos terminar o espetáculo. Essa era uma noite de sessão dupla. Acabávamos de fazer uma apresentação que nos havia deixado bastante felizes: o equilíbrio entre convites lançados, participação do público e apreciação pareciam dialogar com muita fluência. Saímos da primeira sessão com a sensação de dever cumprido. Horas antes do próximo encontro começar, fomos para a rua. Pausa para descanso. Conversando na calçada oposta ao teatro, ríamos enquanto cada um ia aos seus rituais de reposição energética (entre cigarros, ligações e/ou comidas). Para nós, apenas mais um intervalo. Quando pessoas passavam pela rua, avisávamos sobre a peça que começaria mais tarde. O que esquecemos é que a rua carrega memória de muitos outros encontros: Mercado Sul, beco cultural de Taguatinga. Nós, “estrangeiros”, acostumados com os rituais

de um público adestrado, esquecemos do recado de Dona Ivone Lara e não pisamos nesse chão devagarinho. Viemos com gargalhadas, conversas altas, jurando (ainda que inconscientemente) que entrar na caixa cênica e reservar 30 minutos de sintonia com o tom do espetáculo era suficiente para estabelecermos um estado de presença desejado. Mas, e toda a performance que já havíamos estabelecido antes? O Mercado Sul é um lugar que pulsa cultura popular, eventos cheios de rodas, folia, expressões as mais variadas. Se tem uma coisa que estão acostumados é a jogar.

Quando abrimos a porta, uma menina que havia acabado de assistir ao trabalho na sessão anterior voltava: com um amigo e um tambor. No calor do momento, entramos sem concessões. Mal havíamos sentado nas cadeiras, porta se fecha e... BAM. O amigo levanta da cadeira, com um livro na mão e começa a declamar um texto farsesco que nos deixou paralisadas. Naquela hora vários pensamentos me atravessavam (vão achar que ele é do elenco. o que ele tá falando? será que eu tiro ele dali? ...) Depois desse momento, o amigo seguiu recitando poemas soltos, gritando ou mudando coisas de lugar, enquanto tentávamos uma sucessão de convites e desconvites. Assim levamos a noite, no desafio de con.fi ar (fiarmos juntas)⁶³ as tentativas de passar por aquele encontro. Como diz João Fiadeiro e Fernanda Eugênio, já apresentados na página 22, todo encontro é uma ferida. Aquele certamente nos deixou com uma cicatriz profunda.

Para que você tenha uma imagem um pouco mais precisa da situação, explico que o primeiro momento do espetáculo é organizado da seguinte maneira⁶⁴:

Cena 1) A cena “fora de cena” - recepção: artistas e públicos, no foyer, bebem café, comem balinhas e conversam enquanto esperam a porta do teatro/sala cênica abrir. Aqui cada artista tem dispositivos de convite a serem trabalhados para criar microepisódios relacionais: as vezes de um para um, as vezes entre pequenos grupos. É o momento de chegada de todas as pessoas para o acontecimento. Nem todas as pessoas ainda sabem quem é público ou quem é elenco. A atmosfera criada é de jogar com camadas de percepção e acionar o questionamento: “já começou (?)”

Cena 2) A entrada - espera: todas as pessoas (públicos e artistas sem distinção) entram na sala, que tem várias cadeiras (des)organizadas pelo espaço. Não há frente única. Não há palco ou plateia. Toma-se tempo para que todas cheguem, se acomodem, (talvez se incomodem) e, todas juntas, esperam algo. 5 (cinco) minutos de espera.

⁶³ Outra expressão emprestada de Ivana Motta.

⁶⁴ Para visualizar mais do espetáculo, pode acessar o teaser dessa composição pelo link: <<https://youtu.be/JQNCU8r-MTlw>>

Esse trabalho lida com um tipo de estética que joga com o descondicionamento (ou a criação de re/condicionamentos transitórios) da posição do espectador. Este também pode ser mirado (e colocar-se) enquanto obra. Portanto, era muito importante acionar recursos que auxiliassem as artistas a transitar entre o respeito às escolhas do espectador e a proposição clara dos focos de percepção acionados pela obra. Exatamente o ponto que se fragilizou na apresentação do dia 16 de Julho. Foi importante nos atentarmos que para convidar a compor juntas, era necessário acionar uma precisão ao quê convidávamos e em que momento convidávamos.

Ou seja, esse dia nos ensinou a exercitar a habilidade de dar consistência às minúcias escolhidas enquanto querência e precisão do artista - fazendo-nos perguntar o que queremos e achamos necessário que seja percebido quando um público entrar em contato com essa obra - ao mesmo tempo que impulsionar a porosidade e abertura para respeitar a escolha de cada espectador quanto ao seu aceite ou recusa a cada convite lançado - o quê, como e por quanto tempo quero me relacionar?

Após aquele dia, percebemos a importância de também ter a possibilidade de acionar dispositivos de “desconvites” como um caminho de composição. Visitar modos de chamar, ativar o desejo e a percepção sem impor um tempo previamente idealizado, respeitando o tempo de cada encontro, mas também o objetivo desejado para cada encontro.

16 de Julho de 2018, Brasília-DF.

Reflexões de volta pra casa.

Convites têm objetivos. Convido quem, para o quê?

Criar o ambiente para cada tipo de convite.

Criar atmosfera de confiança, mas também de segurança.

Alinhar os interesses individuais sob os objetivos coletivos.

Ritualizar para deslocar e ter a possibilidade de voltar às bases quando quiser e/ou precisar.

Não é espaço da terapia ou de religião. Acolhe pessoas que permeiam esses espaços, não nega suas origens, mas se encontra em arte. É espaço da arte. Se coloca como ponto de consonância pela arte para que depois cada um faça com aquilo o que bem entender ao continuar vivendo...

Não é convite pra tudo. Primeiro o convite é feito, pra depois a gente saber se aceita ou não.

O que diferencia esse trabalho com o de uma jam de improvisação?

A escolha?

Os dispositivos?

A estrutura?

O objetivo?

Não é necessariamente sobre ter mensagem, mas objetivos.

Se não “explicam-se” as regras, não ache ruim que se sintam à vontade (ou tenham necessidade) de criá-las em seu lugar.

Foi preciso passar por algumas apresentações para entendermos, enquanto criadores, a necessidade de ter maior clareza, *entre nós*, a que tipo de convite estávamos fazendo aos públicos: é para levantar e intervir? Ou é um convite apenas à reflexão? Aqui sublinho a expressão “entre nós” porque, mais uma vez, para querer junto, é preciso antes saber o que se quer, ainda que isso venha a ser transformado pelo encontro. Assim, é necessário que, por vezes, suspenda-se o agir automático e se acesse o tempo da escuta: espaço para que cada pessoa, entre artistas e públicos, possam escutar os materiais lançados.



Figura 19: Sala de Espera. Apresentação do dia 17 de Julho, 2018. Taguatinga/DF. Foto: Flávio Oliveira.

Assim, é necessário que artistas sejam claros em relação a quais materiais querem ser escutados como convites de entrada, convites mediados ou convites “vitrines”, aqueles que somos convidados apenas para olhar do lado de fora... Às artistas, é importante ainda, exercitar a capacidade de suspender o excesso de intervenções diretas para que as pessoas, sejam públicos ou outros artistas em jogo, escutem os materiais que lhe são dados e, assim, possam jogar com eles.

É preciso, portanto, abrimo-nos para a sensibilidade de outros modos de operação. É sobre interessarmo-nos a reconhecer sobre o que é cada contexto e, assim, questionar qual configuração determinado contexto convoca. Muitas vezes, ainda, é sobre a disponibilidade de se colocar diante de constantes deslocamentos, permitindo-se atentar que quando parece que chegamos à clareza de entendimento de um determinado contexto, este já se transformou. É sobre preparar o campo (e a nós mesmos enquanto parte desse campo) para co-compor durante o acontecimento. São desdobramentos muitas vezes imprevisíveis, das quais percebemos enquanto desdobramento simplesmente porquê exercitamos a habilidade de reconhecer sua origem, sem tentá-la repetir. Ainda que trabalhemos com a prática da repetição, repetimos atentas à variação, em suas proximidades e semelhanças, mas nunca enrijecidas num ideal prévio. Afinal, como já mencionado, a coreografia pode ser entendida como um “modo de configurar uma performance de maneira a cuidar de parte da responsabilidade sobre o acontecimento *suficientemente para que o performer esteja livre para performar.*” (BURROWS, 2010, p. 105, grifo meu) e, assim, transformar a própria coreografia, caso necessário.

Assim, os planejamentos, na poética do convite, ainda que existam, são ora estabilidades instáveis ora instabilidades estáveis, que nos permitem apoiar sem que nos conttenham permanentemente. Ainda, uma vez sendo as relacionais os principais ingredientes para as composições nessa poética, é jogando com o desconhecido das possibilidades porvir que as criações, modos de operação e de coexistência vem a surgir. É sobre reconhecê-las em suas latências a cada relacionalidade. Há sempre algo acontecendo em cada esquema relacional. O desafio está em exercitar modos de reconhecer esse algo para, com ele, coreografar, poetizar, co-compor. Esses eventos latentes que habitam cada acontecimento são exercícios preciosos para criadores de práticas improvisacionais da dança a fim de ampliar suas habilidades composicionais coreográficas. As performances coreográficas enquanto constante formação de artistas e públicos.

De um conceito pedagógico, convite é subjetivo; convite é objetivo.

Gostaria de trazer uma última contribuição conceitual para a construção de convite aqui desenvolvida. Desta vez aproximando-me de uma proposta de Marisa Franzoni, Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo (USP). A pesquisadora propõe a ideia de “convites docentes”. Esses seriam as intervenções e posturas didáticas que possibilitam experiências de aprendizagem. Estas experiências “são possíveis quando a maneira de lidar com o conhecimento do outro se transforma em questões pessoais, *em saber*” (FRANZONI, 2003, p. 2). Os convites docentes seriam aquelas intervenções com potencial de transformar motivações externas em motivações internas e esse caminho, então, abriria espaço para experiências de aprendizagem.

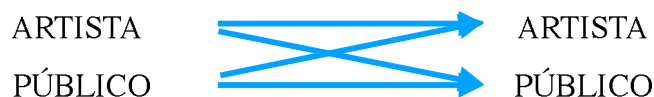
Mencionei na página 23 dessa dissertação sobre as qualidades atitudinais que o convite parece assumir enquanto poética e, ao lado delas, as que tenho vislumbrado como qualidades ferramentais do convite. Em paralelo, trago a perspectiva de Franzoni (2003), que propõe que os convites docentes geralmente abordam dois tipos de elementos da aprendizagem: os objetivos e os subjetivos (que aqui percebo se aproximarem das qualidades ferramentais e atitudinais, respectivamente):

Do ponto de vista objetivo, eles tentam envolver o licenciando com os conteúdos relacionados à profissão, bem como com as várias metodologias selecionadas pelo docente no sentido de incluí-lo na realização de tarefas, preferencialmente, inovadoras, para eles próprios, bem como para seus alunos do estágio. Do ponto de vista subjetivo, os convites docentes se relacionam com a posição que o licenciando projeta (internamente) o saber do professor; essa forma de projeção se estabelece a partir da sustentação do docente. Enquanto convite, ele não prende, mas vincula, tentando atingir o desejo do futuro professor para uma direção determinada. (FRANZONI, 2003, p. 2)

Aqui os paralelos entre convites docentes, na proposta de Franzoni, e os convites coreográficos, na poética do convite, se dão em diversos aspectos: primeiro, a identificação de duas abordagens “guarda-chuva” no uso dos convites - para ela, objetiva e subjetiva, para mim, ferramental e atitudinal. Em seguida, a condição que o convite exige de abertura à transformação de si (ou seus interesses, modos de relação, pontos de vista) a partir do encontro com outras pessoas (e suas realidades, perspectivas, aproximações e distanciamentos). Ainda, um terceiro ponto em comum é o desdobramento a que os convites servem. É para o evento/encontro/experiência/acontecimento desdobrado pelo convite que se dá a própria subsistência do convite. Ele existe para que algo aconteça. E este algo, só se sabe de fato o que é, como é e o que acarreta, quando acontece, como já mencionado na seção anterior.

Os convites, “grosso modo, [...] tentam ajudar os licenciandos a, inicialmente, se localizarem diante da atividade em desenvolvimento para, então, ajudá-los a interpretar a situação e repensar suas ações” (FRANZONI, 2003, p. 3). Essa tentativa convoca o exercício das escolhas

atentas, a coragem de lançar-mo-nos ao desconhecido, aos saberes e sabores de explorar com toda a recepção os conhecimentos escondidos pelo caminho. Uma diferença entre os convites docentes e os convites coreográficos da poética do convite, no entanto, está em quem os realiza e a quem se destina. Enquanto em Franzoni (2003) os convites são realizados pelas docentes⁶⁵ de cursos de formação de professores, e assim destinados a licenciandas, os convites coreográficos são realizados em contextos de criação artística, e possuem diferentes combinações entre quem convida e quem é convidada.



Sobre essas relações, conversarei um pouco mais, na página 84.

Do imaginário, convidando para co-compor poesias relacionais

Ao levantar essas perspectivas sobre a ideia de convite (e dos modos de convidar), tenho malhado a musculatura de um corpo poético para a construção de uma perspectiva coreográfica de convite. Esse exercício, realizado entre leituras, residências artísticas e suas materializações coreográficas, tem me auxiliado a organizar uma possível poética do convite cuja construção visa a possibilidade de repensar outros procedimentos e modos de operação em composição coreográfica. Neste caso, explorando processos coreográficos como convites para coexistência.

Pensar sobre convites, para mim, se tornou uma prática consciente ao final de 2014, nascendo da necessidade de experimentar modos de abrir os espaços-tempos em minhas composições coreográficas, a fim de percebê-las enquanto encontros para coexistir esteticamente. A meu ver, a composição coreográfica com/vida se dá quando (exploramos modos de) abri(r)mo-nos para viver juntas um acontecimento, nesse caso, coreográfico. A convivência enquanto experiência estética, ética, poética.

É soando como poesia, mas atravessando como um corte preciso, que Jorge Larossa Bondía (2002 e 2014) problematiza a lógica atual de sociedades habituadas ao impulso, à pressa e aos excessos. Acolhida por suas proposições sobre “experiência”, me posiciono não na tentativa de anular ação e mobilidade (uma vez que nelas também nos fazemos), mas de sintonizar minhas práticas ao encontro dos movimentos de escuta, percepção e atenção que de algum modo venham a ajudar-nos a perceber e a fazer perceber. A experiência, no contexto da poética do convite, tem se

⁶⁵ Importante enfatizar que na minha perspectiva de educação, até mesmo os convites docentes tem vetores relacionais mais complexos do que apenas o docente ensinando/propondo para o estudante.

desenhado como esse traço relacional em que tempo e espaço se encontram, abrindo-se para outros deslocamentos composicionais, sintonizando querereres. A composição coreográfica, ao abrir-se para outras materializações coreográficas do encontro, vai ganhando um caráter de composição convivial, cujos objetivos, estratégias e formatos se amparam diretamente a cada contexto. É preciso escutar. Assim,

a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Os espaços, permeados de imagens poéticas, dão pistas de relacionalidades com as quais podemos jogar composicionalmente, reconfigurando-as ou enfatizando-as à medida do interesse de cada proposição coreográfica. Os tempos, escrutinados a cada encontro, demandam especificidades a cada relação para que ambas artistas e espectadoras possam compreender, pela experiência, os tempos de visibilidade à cada ação dos (e reação aos) convites propostos. Assim, os convites coreográficos são disparadores de ação sobre o que se percebe enquanto potência de cada relação desejada/tentada (sobre o que se deseja, reconhecendo querências; e sobre o que se tenta, em tentativas desprendidas do “dar certo”, mas também em provocação a atíçar querereres - tentações).

Os convites coreográficos nutrem-se do vigor que a etimologia da palavra nos instaura: na habilidade e no exercício de reconhecer, aproximar e/ou friccionar querências. Alimentam-se das lógicas con/textuais que os gêneros de discurso nos evocam: ao situacionalizar acontecimentos, deslocar e realocar configurações para a coexistência e suas relacionalidades (im)possíveis à composição coreográfica de/em acontecimentos. E, ainda, estruturam-se a partir das qualidades subjetivas e objetivas de uma prática pedagógica: disparando procedimentos e posturas que transitam pelo caráter trans/formativo do fazer composicional.

Esses convites não se dão apenas por uma via, não é somente sobre quem convida, e quem convida não é somente artista. Convite se faz, se aceita ou não, e se refaz. Para ilustrar algumas possibilidades relacionais compartilho na seção a seguir algumas situações para pensar tipos de relações entre quem convida e quem é convidado das quais já percebi ou vivenciei.

Tipos de relações

Artistas que convidam artistas

Essa foi a primeira relação na qual me vi convidando enquanto poética. Foi também a partir dela que percebi a possibilidade de permanecer criadora em diferentes contextos, quando convidada a colaborar. A meu ver, relaciona-se com os diferentes modos de colaboração entre criadores em processos abertos. Como, enquanto artistas criadoras, desenvolvemos e procedimentalizamos estratégias para as abordagens atitudinais e ferramentais, com as quais nos colocaremos durante acontecimentos coreográficos.

Assim, *artistas convidam artistas* quando, atitudinalmente, posicionam-se abertas a rever suas certezas. Esse é o momento em que artistas exercitam o desapego às tantas opiniões já formuladas, aos tantos pontos de chegada e, até mesmo, aos tantos caminhos automatizados. Muitas vezes, ao longo da prática enquanto artista, nos pegamos percorrendo caminhos prontos e mastigados. Nos vemos apenas seguindo. Não digo que não possamos, ou devamos, visitar os caminhos que outros há tanto já abriram, pisaram, afofaram, pavimentaram... Mas existe uma particularidade preciosa que nos tem sido tomada - ou nos deixamos tomar - em abrir nossa atenção para que o caminho se faça no caminhar.

Tolos, pensamos que a alegria está ao final do caminho. E caminhamos distraídos, sem prestar atenção. Afinal de contas, caminho é só caminho, passagem, não é o ponto de chegada. Com frequência a gente não chega lá, porque morre antes. Mas há uns poucos que chegam ao lugar sonhado - só para descobrir que a alegria não mora lá. Caminharam sem compreender que a alegria não se encontra ao final, mas às margens do caminho. (ALVES, 2011, p. 10)

Nessa caminhada de trocas e colaborações em tentativas (ou tentações) de criar modos de querer junto, percebi nas residências artísticas um acolhimento muito particular para vivenciar poéticas de convidar. A disponibilidade ao convívio, em contextos de deslocamentos relacionais, tem me ensinado a agenciar escutas ativas que valorizem as particularidades de cada contexto percebido, criado, reconfigurado. Compondo, confiando, conversando: de corpo todo.

Conversa-se pelo prazer de conversar, o jogo das palavras, a brincadeira com as imagens. Sim, é claro que pensamentos vão sendo comunicados - mas o que caracteriza a conversa não é a comunicação de um conteúdo de informação, mas o jogo. A conversa é uma metáfora dos jogos amorosos. Há quem pense que o objetivo dos jogos amorosos é o orgasmo; pelo menos com o orgasmo os jogos amorosos chegam ao fim. Outros pensam que o fim, além do orgasmo, é a fecundação. Mas os corpos dos amantes têm outras ideias. O objetivo do jogo amoroso é estar brincando. Na conversa, o objetivo não é o final, a comunicação de uma informação, é o prazer de estar indo. [...] O corpo se deleita na prática da linguagem, em si mesma. (ALVES, 2011, p. 23)

De maneira análoga, na poética do convite, *artista convida artista* quando se lança ao jogo de se enveredar em uma rede de provocações: uma pessoa provoca a outra que provoca outra... Seja artista coreógrafa, diretora, performer, dançarina, produtora, seja a função que for. O jogo está

em continuamente construir ambientes de criação que aprendem com a instabilidade. Esse movimento de troca fortalece a musculatura relacional entre artista com artista. Para tonificar essa prática, podemos lançar mão tanto das qualidades ferramentais quanto das atitudinais da poética do convite. Como já mencionado, estas voltam-se para as posturas e disposições subjetivas de lidar com as relacionalidades operativas ao longo dos processos de criação. Já aquelas, voltam-se para a possibilidade de perceber estratégias e dispositivos de convidar: o olhar; a respiração; nuances de semblante e posições da cabeça; o gesto (principalmente de mãos e braços); a direção do corpo todo; a relação espacial (proximidades e distâncias entre corpos no espaço); o tempo alterado (marcado por suas nuances de espera às respostas e reações). Dispositivos no tempo e no espaço que possam ser utilizados para potencializar a escuta e a percepção entre convidar e ser convidado. Convidar para a cena, em cena. Convidar para processos e investigações. Convidar e ser convidada.



Figuras 20 e 21: Residência *Quando Convidar Vira Poesia*. Centro de Dança do DF. À esquerda, Iasmim Kali explora direção de corpo e partes do corpo como estratégia de convite. À direita, Mariana Helou e Janaína Moraes investigam o olhar como recurso de convite. Julho de 2018. Brasília/DF. Fotos por: Mayara Oliveira e Iasmim Kali.

{PROCEDIMENTO} *Convidar está no mínimo gesto. Ou a prática de honrar o sutil.*

De tanto olhar para os modos de operar e suas relacionalidades, começo a afinar minha percepção ativa para os mínimos gestos que parecem disparar as relações. Mas, afinal, que são os mínimos gestos? O que os fazem? Como e para quê usá-los? Às vezes me parece que estamos tão preocupados com o grandioso, o muito, o cheio de informação, que deixamos de olhar para o simples. Acontece que cada vez mais me percebo aproximar da máxima de que menos é mais. Adoro o paradoxo que ela sugere. Afinal, como já dito, de que são feitas as composições de arte e de vida, senão de paradoxos? É quando me silencio que tenho conseguido perceber quanto som já

há/está aqui. É na escuta que se dá a conversa. Em cada mínimo interesse que se desperta, encontros e desencontros começam a compor (n)os acontecimentos.

Tem sido aprendendo a honrar o mínimo que meus caminhos têm ganhado força, vida, sentido, presença. Tenho me pegado honrando o sutil quase que diariamente: por vezes me vêm no tempo para que um encontro de olhar se torne poesia profunda. O encontro vira troca, vira vontade, vira escolha. “Nesse gesto do encontro ninguém tenta convencer ninguém (...) um pensamento menos preocupado com a certeza do que se sabe é mais aberto ao mínimo no pensar, mais aberto à força do curso ainda-não-formado que o pensar irá atravessar.” (MANNING, 2016, p. IX, tradução livre minha⁶⁶). Erin Manning, dançarina e filósofa me abriu o olhar para a potência do mínimo gesto em seu “The Minor Gesture” (2016). A essa potência tenho apelidado de “a prática de honrar o sutil”.

Para honrar o sutil tenho convocado a atenção à respiração e ao olhar. A percepção atenta a esses dois elementos têm permitido conectar com o muito que já acontece a cada momento de encontro. Quando nos atentamos à nossa respiração percebemos que já nos movemos pelo espaço: sejam os internos e/ou externos. Quando nossa atenção se interessa pelo que encontramos, podemos fazer escolhas. E é de cada mínima escolha atenta que começamos a perceber as potências poéticas de honrar o sutil. Aqui exemplifiquei pelo caminho da atenção à respiração, mas a sutileza pode estar em qualquer lugar: basta identificar o interesse e transformá-lo em escolha. Mas lembre-se, interesse não se finge: ou você se interessa, ou não⁶⁷. Temos como recursos o olhar, a respiração, uma mão que se estende ou recua... Como podemos nos sintonizar com as sutilezas? Essas sutilezas que nascem de minha atenção a mim mesma, à outra e ao espaço que ocupamos. Essa sutileza que está na minha percepção atenta do que já está aqui. A percepção atenta ao simples. A essa complexidade que é/está no simples. A prática de honrar o sutil se demonstra hoje como um procedimento bastante eficaz em minha busca poética do convite. Honrar o sutil tem delineado o que é convidar enquanto poética: perceber e acionar aqueles que comigo estão a friccionar querereres compartilhados em tempos e espaços.

Um dia me perguntaram se eu achava que o convite enquanto poética estava tão somente nas práticas de honrar as sutilezas. Disse prontamente que não! O convite não está em apenas uma

⁶⁶ In this gesture of encounter, no one is trying to convince anyone (...) A thought less concerned with the certainty of what it knows is more open to the minor in thinking, more open to the force of the as-yet-unformed coursing through it.

⁶⁷ Nesse momento você pode estar se perguntando ou até mesmo assumindo que aqui estou desenhando um roteiro de como honrar o sutil. Mas não se engane, nada aqui está para ser seguido. Mas se quiser, também pode. Aliás, o que pode? Proponho que suspire, se preciso se afaste, tome um café, respire um pouco mais e, quando voltar, perceba que tudo aqui compartilhado é só mais um olhar das práticas que atualmente tenho experimentado. Seguem como procedimentos de composição até que não sejam mais de interesse, afinal: há potência enquanto há interesse.

perspectiva ou modo de se relacionar com o mundo. A poética do convite não está só na pausa ou no movimento de volta e escuta. Mas é a partir desses movimentos que o meu olhar sobre essa poética, hoje, se constrói e portanto, é a partir desse recorte que colaboro uma poética. É numa tentativa de ensaiar cantos sobre experiências em composição coreográfica que aproximo a poética do convite ao pensamento de Jorge Larossa (2014), quando propõe que a experiência

não é uma realidade, uma coisa, um fato, não é fácil de definir nem de identificar, não pode ser objetivada, não pode ser produzida. E tampouco é um conceito, uma ideia clara e distinta. A experiência é algo que (nos) acontece e que às vezes treme, ou vibra, algo que nos faz pensar, algo que nos faz sofrer ou gozar, algo que luta pela expressão, e que às vezes, algumas vezes, quando cai em mãos de alguém capaz de dar forma a esse tremor, então, somente então, se converte em canto. E esse canto atravessa o tempo e o espaço. E ressoa em outras experiências e em outros tremores e em outros cantos. Em algumas ocasiões esses cantos de experiência são cantos de protesto, de rebeldia, cantos de guerra ou de luta contra as formas dominantes de linguagem, de pensamento e de subjetividade. Outras vezes são cantos de dor, de lamento, cantos que expressam a queixa de uma vida subjugada, violentada, de uma potência de vida enjaulada, de uma possibilidade presa ou acorrentada. Outras são cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausência ou de perda. E às vezes são cantos épicos, aventureiros, cantos de viajantes e de exploradores, desses que vão sempre mais além do conhecido, mais além do seguro e do garantido, ainda que não saibam muito bem aonde. (LAROSSA, 2014, p. 10)

Portanto, ecoando essas melodias, sigo desbravando caminhos rumo a outras problematizações no fazer/pensar coreográfico. Problematizações e perspectivas estas que ganham fôlego em seguir porquê encontra pelo caminho outros pontos de vista com os quais se friccionar.



Figuras 22 e 23: Residência *Poéticas Relacionais*. Biblioteca Estadual Cromwell de Carvalho. Novembro de 2018. Teresina/PI. Assistindo composições das residentes. Fotos por: Poliana Oliveira.

{PROCEDIMENTO} *O duplo assistir. Observação e assistência.*

Em criação, há sempre presenças que assistem. Assistir é observar. Assistir é dar assistência. Observar e dar assistência está no cerne da prática de composição relacional do convite. Espectador assiste. Criador assiste. *lacuna* Todos compõem. Nesse duplo, amplia-se o entendimento de o que é participação. Isto é, ao compartilhar determinado tempo e espaço já participo. *Estou junto*. No

entanto, faz-se convite quando se é provocada a oportunidade de tomar uma decisão. *Como quero estar junto?* Aceita-se (ou recusa-se) convites quando se escolhe. *Aqui e agora quero estar junto assim.* É no tempo da escuta ao “espaço de tempo” criado em cada episódio relacional que o convite se irrompe enquanto poesia coreográfica. Assim dão-se composições coreográficas conviviais: na percepção atenta aos tempos e espaços compartilhados.

O convite se dá como poética composicional quando há uma duração que se altera. Ou seja, é caro ao convite o tempo da espera. Espera do outro. Espera ao outro. O tempo da escuta à reação, ao que surge como resposta ao chamamento oferecido, é este o que distingue um convite de um não-convite. É importante mencionar, no entanto, que nessa poética não é espaço ou tempo em detrimento de tempo ou espaço. Ela se dá no encontro, no entre, no trânsito, no processo. Ela é variacional, plural, transitória, assim como as relações. Há tantas possibilidades enquanto houverem pessoas disponíveis ao encontro. Há tantas possibilidades enquanto houverem pessoas em relação. E não se engane, relação se dá com outras pessoas. Relação se dá com coisas. Se dá com espaços. Com tempos.

Ao trazer a atenção às relacionalidades que criamos quando em tempos e espaços compartilhados, exercitamos uma escuta relacional: exercitamos modos de visibilizar as relações não apenas que eu estou criando, mas as que percebo que o outro cria. Ainda que saibamos que estas são um recorte de nossa própria percepção sobre o fazer que o outro realiza. Então, como abrimo-nos às possibilidades de reconfigurar discursos ao visibilizar ao outro minha percepção sobre ele mesmo?

quando você foi ao meu lado, me deu a percepção do que eu tava fazendo, e me fez acessar melhor minha atenção para o que eu podia fazer. Quando você teve atenção em mim, eu tive atenção em mim. (IASMIM KALI, notas em residência artística: acervo pessoal, 7 de Julho de 2018).

Ecoando-me sobre sua experiência, Iasmim me dá pistas de como, ao ocupar uma nova posição em nossa relação espacial, fez-se crucial a variação no tempo para que ambas pudessem se situar nessa nova lógica relacional. Explicarei um pouco melhor o acontecido para ilustrar a situação. Estávamos em improvisação eu, duas outras residentes e Iasmim com uma câmera. O exercício proposto tinha o *score* de “assistir a dança da outra, no duplo assistir (observar e dar assistência). quando desejado, deslocar quem é assistido”. Enquanto todas explorávamos movimentações em improvisação, percebi que Iasmim estava há algum tempo em um papel unicamente de registro, sem perceber exatamente o quanto sua postura já informava (e formava) o espaço. Foi então que, ao ir para seu lado e propor uma pausa um pouco mais prolongada de minha imagem em relação à imagem que ela ocupava espacialmente, sua atitude que antes informava,

passa a transformar e ser transformada pela percepção das imagens que ela própria, com a câmera, e agora comigo, compunha.

Constantemente o processo de composição convivial que a poética do convite propõe transita entre aqueles que deliberadamente criam e aqueles que criam mas ainda não perceberam. Desses extremos, há as diversas nuances e movimentos possíveis, como: aquele que ao perceber que cria decide investir na imagem poética em que se encontra; aquele que ao perceber que cria escolhe recuar para visibilizar outras criações; aquele que cria em seus imaginários a partir do recorte de olhar em que se encontra; entre outros.

Pensar o assistir enquanto dupla ação, observar e/é dar assistência, nos abre também para outras disposições de escuta ativa. Isso se estende para as mais diversas fases (e tipos) de criação e/ m colaboração. Artista convidando artista em cena, artista convidando artista em processo, a outros processos de colaboração.

07 de Dezembro de 2018, Brasília/DF
Residência artística *Rotina (Des)equilibrada*

Transformar encontros banais em potências de criação. Organizar o que já está acontecendo em procedimentos transitórios de composição. Perceber as aproximações (e variações) entre o que se elaborou previamente e o que acontece a cada encontro. Experimentar outros modos de colaboração enquanto elaborações compartilhadas.

Leo Shamah precisava de uma casa.

Eu tinha uma casa vazia.

Eu queria companhia.

Leo Shamah tinha uma criação em demanda.

Eu precisava de outros olhares,
movimentos em organização.

Nós reconhecemos proximidades de desejos poéticos.

práticas poéticas.

pensamentos poéticos.

Nós percebemos distâncias de personalidades

[Convite dele virou meu convite que virou nossa residência artística]

entre 05 ou 10 de Dezembro de 2018, Brasília/DF
excertos de memórias de Leo Shamah

“(...) Eu não queria organizar uma apresentação. Eu não queria mais exibir um formato teatral o que eu inventei e convidei Jana. Eu queria destruir o concreto armado da dramaturgia que propus e deixar as pessoas a ver vazios. Eu só enxergava o vazio dos objetos. Eu tive uma crise de preguiças. Jana topou vir junto. Entendo que estávamos em trabalho, mas o sistema de eficiências que trazemos dos processos pedagógicos de nossas formações nos denunciava: vocês não trabalham. Dentro do meu corpo uma boca enorme e mastigante vomitava um discurso aos gritos: ESTE É O MEU TRABALHO. VOCÊ, PENSAMENTO ESTRUTURADOR NÃO TEM O DIREITO DE SE METER AQUI. ESTOU EM BUSCA DA MATÉRIA DOS SONHOS E NÃO DE UM AJUSTE PARA ELABORACAO DE UMA CERTEZA CIENTÍFICA.

(...) O ensaio. Depois de toda a gritaria resolvi ensaiar tradicionalmente. Mas, agora às pressas. Com a urgência daqueles que não planejam. Sem o tempo pra repetir. ;) Reuni os objetos da casa aos que trazia comigo. Vamos às estruturas-base da performance Rotina Equilibrada: objeto aleatório-selecionado sobre a cabeça e foto. Enquanto isso, Jana criou uma lógica hospitaleira de acolhimento para os meus desesperos. Jana-rede de amparo para acrobacias. Jana-editora de som. Jana-editora de vídeo. Jana-editora de arte. Jana-editora de texto/dramaturgia. Jana-observadora de cenas. Jana-provocadora de cenas/imagens. Jana-produtora executiva. Jana-assistente de produção. Jana-logística. Jana-patrocinadora.

(...)

Tornamos a conversar sobre os formatos de ensaios pensados: ensaio de repetição, ensaios de construção, ensaios de devaneio, ensaios de conversa, ensaios de correção e ensaios de permissão.

Entre o fazer nada e o fazer tudo está o equilíbrio desse encontro. O equilíbrio, de acordo com o dicionário, é a condição de um sistema em que as forças que sobre ele atuam se compensam, anulando-se mutuamente. Ou ainda, é a posição estável de um corpo, sem oscilações ou desvios. Isso pode existir em uma criação? Isso pode ser uma etapa de criação? O que é essa Rotina que eu quero Equilibrar?”

14 de Dezembro de 2018, Brasília/DF
Residência artística *Rotina (Des)equilibrada*

Janaína acorda em horários determinados e planeja sua rotina para ser explodida.

Leonardo acorda a hora que quer e explode rotinas para equilibrá-la

Juntas, des/equilibram rotinas.

Retomar as sensações e memórias desse convívio em criação me sinaliza algumas qualidades que tem me atravessado, desde que me dediquei a residir artisticamente como estratégia de colaboração para compor coreograficamente. Esses microespaços temporários de convívio tem me ensinado a desautomatizar (e provocar desautomatizações de) costumes operacionais de processos de composição. A abertura para o não planejar (ou des-planejar) acontecimentos nos ajudam a exercitar camadas de percepção sobre as consciências específicas que cada colaboração demanda. No caso de minha residência com Leo Shamah, por exemplo, encontrei pela escuta ativa que minha colaboração principal se daria na capacidade de criar espaços de assistência. Ativar o silêncio e o desajuste como (parte da) colaboração. Essa situação, ainda, me auxilia a refletir quantas vezes nos deparamos com “regras tácitas” de como devemos operar quando em criação. Em um contra-fluxo, no entanto, é que convidar, ser convidada, conviver e pensar a convivência em suas dissonâncias de querências tem me deslocado para agenciar e escutar outros modos de composição: posicionarmo-nos lado a lado, acionando, agenciando e organizando outros formatos de trans/formação de contextos.

Uma vez reconhecendo a existência dessas inúmeras possibilidades (repito: há tantas possibilidades quanto houverem pessoas), percebo a importância de cuidar para não cair em uma espécie de “colaborativo zumbi”, desses que só seguem atrás de algo que não sabem, sentem ou desejem. Ora, embora não haja uma “receita contra o colaborativo zumbi”, percebo que é a própria relação, vivida e sujeita aos atravessamentos, que nos coloca em outra disposição de consciência ao fazer composicional. Perguntar-se, a cada trabalho, como fiarmos juntas essas querências?

Artistas que convidam públicos

Em uma outra perspectiva relacional, temos as ocasiões em que *artistas convidam públicos*. Nessa relação é quando os dispositivos de convite são lançados enquanto chamamento à participação interativa no momento do acontecimento cênico. Melhor, como chamamento à percepção de que sempre se interage e qualquer interação afeta o acontecimento coreográfico. Quando *artistas convidam públicos* exercitam, juntas, a constante re/afinação de querer e a

provação para que os públicos identifiquem seus próprios quereres em meio ao querer que lhes é ofertado. Ênfase a necessidade de usar públicos no plural uma vez que não há uma “entidade público”. Públicos são diversos, complexos e dinâmicos. Reconhecer essa característica ajuda artistas a não subestimá-los.

Para isso, é de suma importância desenvolver habilidades para perceber as diversas interferências durante o acontecimento, a fim de usa-las a seu favor. É importante enfatizar que nesse tipo de relação os mesmos procedimentos já enunciados até então (imagens poéticas; mínimo gesto e duplo assistir) são acionados aqui também. Saber criar modos de assistência ao seu próprio grupo de artistas é cuidar da segurança da criação coreográfica, cuidando de suas próprias seguranças como indivíduo. Aprender a mediar fluxo do acaso, senso de oportunidade, e primazia estética. Assim, é preciso entender que há contextos que exigirão que, por vezes, um desses três sobressaia ao outro. No entanto, o diferencial está na capacidade que artistas desenvolvem em escolher qual delas prima-se por evidenciar, de acordo com cada contexto. Isto é, entender qual é o objetivo escolhido para determinado trabalho, em determinada ocasião: se em um contexto interessa mais o processo social do que o resultado estético, provavelmente nos lançaremos a convites inesperados ou de maior risco, ocupando-nos menos com a estrutura prévia do que com seus desdobramentos possíveis. Por sua vez, se a primazia estética precisa ser protegida, provavelmente há um maior nível de fronteiras estruturadas entre acaso e planejamento. Por vezes, em um mesmo trabalho podemos identificar focos distintos em diferentes momentos da obra. Assim, a seleção dos traços, das características entre estrutura e interferência, deve ser elaborada pelas artistas de forma coerente e adequada com seu objetivo e ponto de vista no desenrolar do trabalho. É nesse momento, também, que vários recursos de convite podem ser acionados.



Figuras 24 e 25: *Das Memórias que Invento*. Recursos para convite: cartaz de chamamento, contexto espacial de intimismo, com a criação de um corredor protegido, a oferta do chá, e a aproximação pela conversa. Festival de Ocupação no Teatro do Sesc Garagem, 9 de Agosto de 2018. Brasília/DF. Foto: Marconi Cristino.

09 de Agosto de 2018, Brasília/DF.

“*Das Memórias que Invento...*”

Ocupação no Teatro Sesc Garagem.

Hoje foi a primeira vez que levei a minha mesa de chá para convidar pessoas a me contarem suas memórias. Uma memória contada para virar dança. Todo mundo sempre tem uma história pra contar. Dançar esses recortes de lembranças tem me aberto um mundo de possibilidades. Essa noite eu ouvi história de amor, morte, incidentes engraçados e muito mais. Esse trabalho, de cara, já tem me ensinado a experimentar na prática a não me apegar a roteiros coreográficos. Confiar nos procedimentos que podemos criar juntas. Pra cada memória, um motivo a ser dançado. Entre história que vira *score* de improvisação, e relação que vai desde assistir a dança em observação ou entrando pra dançar comigo. Em cada confiança e confiança ali compartilhada, um modo de revisitar as histórias: revivendo, reinventando, ou até afirmando que isso não faz (ou não precisa mais fazer) parte de suas histórias.



Figura 26: *Das Memórias que Invento*. Artista e público em criação: dançando memórias. Festival de Ocupação no Teatro do Sesc Garagem, 9 de Agosto de 2018. Brasília/DF. Foto: Marconi Cristino.

24 de Outubro de 2018, Olhos D'água/GO
Residência artística “processos em residência”

Ontem chegamos em Olhos D'água e Christus nos apresentou um breve planejamento de como seguiremos em residência por aqui. Confesso estar ao mesmo tempo ansiosa, nervosa e empolgada. Essa situação quase metalinguística de estar em uma residência para investigar propriamente sobre processos de residência só me dá vontade de ir mais fundo na obsessão por essa palavra: quero entrar nas residências dessas pessoas! Abro meu caderno de notas e leio: tudo se alimenta de algo anterior. Decido. Amanhã tentarei entrar nas casas dos moradores dessa cidade pra levar meu chá com memórias dançadas. Eu, convidada numa residência que se pensa em derivas, mapas e cartografias, escolho me convidar para cartografar afetivamente as casas de Olhos D'água.

Estar em residência artística com Christus Nóbrega e tantas outras artistas visuais me provocou a descobrir, no trabalho *Das Memórias que Invento*, a abertura para outros deslocamentos espaciais, relacionais e materiais. De uma instalação coreográfica que acontecia em corredores de espaços cênicos para a itinerância de uma materialização coreográfica que adentra a intimidade das casas de moradores da cidade; de um convite explícito em um cartaz que oferece o “serviço” de dançar memórias contadas, recebendo entre uma a três pessoas-públicos em minha mesa de chá, para um convidar a si mesma para ser recebida na casa de desconhecidos; de memórias que viram dança em corredores para memórias que viram dança em casas e viram fotos que viram palavras poemas que viram colagens que desembocam em uma exposição coletiva, entrando em galeria⁶⁸. Esse caminho de escutar as especificidades daquele contexto de investigação artística, me levou a entrar em contato com as plurais singularidades de cada público que, ao abrir suas casas, agenciava ativamente a criação que ali acontecia.

“Professor” e seu cachorro “Galego” me recebem em sua casa com um show de voz e violão e leva uma hora para contar “uma memória” que gostaria de ver dançada. No exercício da escuta, respeito o tempo de residência e escolho escutá-lo em toda sua narrativa de uma história que puxa a outra. Depois de ouvi-lo atentamente, exponho minha necessidade de que ele escolha uma das memórias dentre as tantas que compartilhou. Ele inicia outra história, quando eu agencio também meu querer e ofereço: “dançarei o momento que seu filho saiu de casa, ok?”. Rimos, danço, ele assiste, me abraça.

⁶⁸ Como desdobramento dessa residência artística, estamos com pauta marcada para Setembro de 2018, na Galeria Casa, do Casa Park, para uma exposição coletiva das criações elaboradas a partir desse tempo de convívio.

Andrea tem marca de vida, daqueles troféus de aventuras que nos fazem pessoas de verdade. A memória de infância é da infância primeira da pequena Catarina que, antes mesmo de nascer, já tombou de Skate na barriga da mãe, nessa mesma varanda em que hoje eu danço. Ela se via em mim e eu a via ali, deitada no sofá, ao lado de Catarina que, já grande, usa botas pretas de cano alto como as minhas preferidas de Janaína na infância, também na varanda de casa, em Brasília. Olho no olho vejo Catarina se aproximando e, então, dançamos juntas. Andrea assiste.



Figuras 27 a 30: *Das Memórias que Invento*. Cartografia afetiva das residências de Olhos D'água. Casas de, respectivamente de cima para baixo, da esquerda para a direita: Mariana (dança para Lucineide), Dona Cecília, Andrea e Professor (dança para Professor). Residência artística *Processos em Residência*, 23 a 27 de Outubro de 2018. Olhos D'água/GO. Fotos: Júlia Godoy.

Descrever esses momentos de imersão em derivas coreográficas me retoma ao México quando, em outra residência artística, em meio a curadores e artistas visuais, me percebia deslocada na necessidade de experimentar em corpo as discussões que levantávamos sobre afeto social. Problematizávamos maneiras efetivas de aprender com o outro. Percebemos que ser vulnerável é uma delas. Estar disponível a ser atravessado pelo outro. Assim, começamos a perceber as relações como instâncias possivelmente afetivas e efetivas. Isto é, ambas prioridades coexistem: nos relacionamos em criação afetivamente e efetivamente - sem deixar nossas vulnerabilidades, mas

utilizando-nos delas para que nossas criações possam ser estética, poética e eticamente maturadas de modo processual e preciso. Afetação e afetos: afetividade, afetar, ser afetado.

14 de Abril de 2018, Guanajuato/México.

Residência artística *Afecto Societal*

Estou me sentindo bastante vulnerável aqui. Me sinto como num daqueles eventos em que você é convidado e decide aparecer sem saber muito bem qual a programação e quando chega: tudo lhe é muito estranho. A residência parece se desenrolar por um campo de investigação bastante racional. Sinto cada vez mais a necessidade de experimentar por outras vias de criação. Me amparo de tudo que vimos construindo em reflexões e discussões e vou pra rua.

Imbuídas das lógicas de Eleonora Fabião, crio enunciados que me auxiliem a testar modos de convidar pela cidade:

Encontrar um espaço para organizar a saia e as canetas.

Encontrar com alguém no espaço.

Me apresentar.

Se assim fazem, ouvir a pessoa se apresentar.

Pedir que inscreva na saia “uma pedaço dela” (história, memória, lembrança, segredo).

Perguntar sobre isso e escutar.

Fazer uma última pergunta: podemos ensaiar juntas? Vestir a saia nela. Tirar uma foto.

> possibilidade de costurar histórias: conto de mim a partir do conto da outra que agora é meu, recriado, lembrado, revivido...



Figuras 31 a 33: Ensaiar a cidade, ensaiar na cidade. Experimentação performativa para afetos sociais. Residência artística *Afecto societal*, 14 de Abril de 2018. Guanajuato/México. Fotos: Mafa Huerta.

Nesse percurso percebo que, como diretora/coreógrafa sinto necessidade de sair (ou entrar) para experimentar/investigar relacionalmente a fim de levantar questões, materiais coreográficos, *scores* e imagens poéticas durante o processo de criação de uma nova obra que está se constituindo (ainda que não venha a estar em cena na obra final). Preciso exercer o papel de performer durante o processo de direção/coreografia. “Como coreógrafa eu performo”. Me parece cada vez mais que independente da função a que nos predispomos (coreógrafa, dançarina, espectadora...) a poética do convite me chama a escutar acontecimentos sempre como oportunidade para reconhecer desejos e necessidades, em constantes jornadas autônomas de compor n/o mundo que ocupamos.

Públicos que convidam públicos e públicos que convidam artistas

Nessa lógica de assunção de nossa responsabilidade compositiva diante do mundo, surge a possibilidade de jogar com a visibilização desse agenciamento dos públicos também enquanto trans/formadores dos acontecimentos. Aliás, públicos são ótimos catalisadores para oferecer outros focos de atenção. Por vezes, são os próprios públicos quem irão dar pistas de possíveis episódios relacionais. Às vezes percebem que estão sendo observados e reagem a isso, jogam com a possibilidade de serem vistos de outros modos. Às vezes, *públicos convidam públicos* por estarem tão entretidos com outras camadas do acontecimento que seu interesse desperta o interesse de outra pessoa.

Às vezes, ainda, é o público o responsável pela criação de dinâmicas e ações que engajam outros públicos durante o acontecimento como podemos ver nas fotos abaixo, da ação do programa performativo *Para Assistir Árvores*, em que convidávamos os públicos para encontrar modos de assistir árvores (dando assistência para plantar uma muda no canteiro da fachada da Biblioteca) e uma pessoa do público decide carregar a água com a boca e, de repente, essa ação começa a ser repetida por diversas outras pessoas do público, configurando-se uma nova célula coreográfica.



Figuras 34 a 36: *assistir árvores*, públicos engajam-se em criar modos de regar a muda de planta no canteiro. Residência artística *Poéticas Relacionais: dos Modos de Convidar*, 06 de Novembro de 2018. Teresina/PI. Fotos: Poliana Oliveira.

Nesses momentos, é muito importante para o artista, atentar-se à escuta para perceber os momentos em que são eles os destinatários de convites no acontecimento cênico. *Públicos convidam artistas* quando surpreendem com nuances de respostas ao convite antes feito pelo artista. Fazer convites é estar preparado para receber um não. Receber vários não. Fazer convites é estar preparado para que a minha proposta, minha opinião, meu ponto de vista seja confrontado com o ponto de vista do outro, com a posição do outro, com o entendimento sobre esse ponto que é outro. Os públicos nos colocam em estado de aprendizagem a todo instante. Assim, o exercício de negociar entre estado de concentração e estado de atenção é desafiado a cada novo encontro. Na sequência de fotos a seguir, temos um exemplo concreto de um episódio relacional inesperado, em que público convida artistas, compondo outras camadas dramatúrgicas durante o acontecimento.

Veja, a sequência coreográfica que as dançarinas realizavam é irrompida por um desejo do público de “tirar uma selfie” do momento. Esse convite, aceito pelo elenco, se desdobra em uma camada cômica no meio do evento, onde a ação é incorporada ao acontecimento também como nova camada de jogo, fazendo pose para as fotos. Na poética do convite, artistas e públicos, quando em encontro, estão imersos num aquário de possibilidades composicionais.

O acontecimento coreográfico se estrutura como berço para episódios relacionais que são constantemente re/organizados. Inspirada pela ótica da estética relacional de Bourriaud (2009, pp. 61, 62), a esfera das relações humanas se torna o próprio lugar da obra de arte, o cerne da investigação entre essas pessoas em coexistência e colaboração. São a intersubjetividade, a transdisciplinaridade e a interação como ponto de partida e de chegada, não como artifícios teóricos ou pretextos para uma prática tradicional da arte.

Em suma são os principais elementos a dar forma às atividades. Assim, as relações humanas não são necessariamente o tema das



Figuras 37 a 40: Imagens de *Sala de Espera* (2018) no Centro de Dança do DF. Nas fotos: Raphael Balduzzi em pé, Laura Tonini, carregada, Iasmim Kali, de costas, todos à direita da imagem. Guiga Percussão, à esquerda-fundo e públicos nas cadeiras. Fotos por: Flávio Carvalho

criações, mas o próprio modo de pensar que nunca está descolado da percepção de que somos humanidade e estamos em relação a todo tempo (ou estamos humanidade e somos em relação a todo tempo, como preferir). Por isso os modos de fazer/pensar passam a ser tão importantes para essa criação-pesquisa aqui traçada: como reconfigurar modos de relação se não estivermos atentos aos próprios modos de relação pelos quais costumeiramente operamos? Buscar uma poética de convite, é também uma tentativa de ampliar a escuta, a percepção, a escolha.

Ainda, é importante lembrar que a poética do convite não se configura como um roteiro formal de estruturas coreográficas. Ao contrário, é sobre esse chamamento ao deslocamento das estruturas institucionalizadas a fim de escutar cada contexto (criadores, materialização coreográfica, encontro, ferramentas, querer compartilhados aqui e agora) e, então, aprender a utilizar o que já está construído para reutiliza-lo para outros contextos. É muito mais sobre novas relações do que novos objetos, em que os objetos são apenas ferramentas para que novas relações se estabeleçam. É arte contemporânea como ferramenta para construir relações e conhecimento. Aprendemos a relacionar de outra maneira, abrimos a sensibilidade pra outros modos de usar, operar, habitar, ser, estar. Desse modo, interessa saber do que se trata o mundo, e toda vez que chega a parecer que estamos chegando em alguma coisa mais clara sobre o que ele é, percebemos que o mundo já mudou. Tem a ver com preparar o terreno, desenvolver planos para possíveis des/acontecimentos. Desdobramentos imprevistos que só identificamos como desdobrados porquê sabemos de onde que partimos. Planos em que, por mais que planejemos, não manipulamos o acontecimento, afinal é no encontro e pelo encontro que o acontecimento acontece.

O compromisso é a vontade de deixar-se comprometido, ser comprometido por um problema imprevisto que nos agrava e nos desafia. (...) Ele nos incorpora a um espaço que não controlamos. Quando nos comprometemos, não somos mais uma consciência soberana ou uma vontade auto-suficiente. Estamos envolvidos em uma situação que nos ultrapassa e isso nos exige, finalmente, tomar uma posição. (...) Todo compromisso é uma transformação necessária da qual não temos o resultado final garantido. (...) o convite para se expor à relação incomensurável de estar-com-outro. (GARCES, 2013, p. 39, tradução livre minha)⁶⁹

Isso permite-nos problematizar, como artistas, qual o nível de controle ou não controle queremos ter sobre os convites que fazemos? Lembrando que cada contexto pode trazer uma escolha: aí está a importância de se estabelecer dispositivos para lidar e explorar esses níveis de (não) controle. Atentar-nos, enquanto criadores, às provocações e possibilidades de composição às

⁶⁹ El compromiso es la disposición a dejarse comprometer, a ser puestos en un compromiso por un problema no previsto que nos asalta y nos interpela (...) Nos incorpora a un espacio que no controlamos del todo. Cuando nos vemos comprometidos, ya no somos una conciencia soberana ni una voluntad autosuficiente. Nos encontramos implicados en una situación que nos excede y que nos exige, finalmente, que tomemos una posición (...) Todo compromiso es una transformación necesaria de la que no tenemos el resultado final garantizado. Lo dicho hasta aquí no se aleja tanto de la llamada a ser fiel o a efectuar el acontecimiento o a la invitación exponerse a la relación inconmensurable del ser-con-otro.

quais artistas, públicos, espaços e coisas convidam é o desafio desse tipo de relação fluida entre a pessoa/coisa que convida e a que é convidada. É o desafio de sentir-mo-nos juntas na experiência. Estarmos juntas na experiência. O que me leva a pensar que para estar junto na experiência, é preciso estar na experiência. Parece-me que é muito menos sobre mostrar um estado, mas perceber e estar nesse estado. Assim, percebo que quanto mais um artista permite-se estar na experiência (ao invés de representá-la), parece abrir espaço para a conexão e compartilhamento da possibilidade de que públicos e outras artistas estejam junto. É visitar lugares de vulnerabilidade: permitindo-se ser, estar, descamar, derreter, suar, sentir, sofrer, curtir, divertir, viver, **conviver**.

Convidar re/compondo o conviver

Após convidar (e ser convidada), ao longo de dois anos, a conviver com outras pessoas em estado de criação, comecei a perceber sutis diferenças que podiam esboçar características específicas sobre o que é (pelo menos para mim) estar em residência artística. Esta, iniciada como uma noção, agora parece-me esboçar-se enquanto um possível conceito. Desenhando-se em torno de três eixos principais, dão pistas sobre outros modos de perceber a criação de acontecimentos coreográficos em colaboração. Seriam eles:

- a configuração de uma comunidade temporária de criação;
- o deslocamento relacional diante do tempo-espaço de convívio;
- a elaboração compartilhada de produtos e/ou processos artísticos.

As minhas con/vivências em residências artísticas, tem me sinalizado que estruturas contextuais podem ser trabalhadas ao reconfigurar espacialidades internas e externas, nesse entendimento ampliado das espacialidades, em que as próprias estruturas corporais e espaciais se con/fundem. Ou seja, a residência aponta-se a mim como uma possibilidade de configurar deslocamentos relacionais nos tempos-espaços em que nos dispomos a con/viver. Esses deslocamentos estão muito atrelados à nossa habilidade em acionar e/ou investigar outros modos de percepção e(m) ação sobre nossos cotidianos. Assim, residências artísticas, criando contextos de deslocamento enquanto potência criativa, têm me alertado para as seguintes qualidades de habitação em convívio: uma noção ampliada de espaço; e uma suspensão de temporalidades.

Sobre a noção de espaço, dialogo com Eleonora Fabião (2010, p.24) que, ao discorrer sobre um corpo performativo, lança mão das ideias-chave “corpo-mundo” e “corpo-imagem”, em diálogo com Merleau Ponty e Paul Schilder, respectivamente. Na conversa entre essas duas ideias, o corpo performativo para Fabião (2010, p. 26) “dá visibilidade poética, abre dimensão crítica e

ênfatisa a politicidade da condição de entrelaçamento” entre corpo, mundo, gente, coisa, espaço... Amplia-se noção de espaço ampliando-se noção de corpo.

Entendo que essas corporeidades todas, munidas de suas inúmeras camadas (forma, textura, temperatura, cheiro, cor, memória...) podem ser reconfiguradas em percepção e jogo de deslocamentos de percepção. Esse trânsito entre o quê percebo ou dou a perceber auxilia na re/criação de contextos relacionais e(m) suas estruturas contextuais. Re/configuram-se contextos para convidar a certos tipos de relação. Espaços (e corpos no/do espaço) configuram relações. Mais: em sociedade, os espaços possuem certos contratos de leitura. A poética do convite propõe a possibilidade de provocar outros tipos de configurações relacionais e, para tanto, re/configurações espaciais que permitem des/estabilidades poéticas.

Essa abertura à escuta de cada espaço (e corpos no/do espaço), permite com que sejam criadas rachaduras nos planos, diante das urgências que os próprios contextos anunciam. Assim, a prática da composição coreográfica se abre, por meio das relacionais entre pessoas e espaços, como pequenos espaços com/vida, que se dão nesse sutil e potente espaço-tempo do encontro. O encontro, nessa noção de convite, é todo e qualquer momento em que nos percebemos, e nos fazemos perceber, habitando um mesmo espaço. Nesse contexto de con/vivência começamos a acionar outros modos de laborar a criação, experimentamos modos de elaborações compartilhadas: colaborações.

Sobre a relação com as temporalidades, as residências artísticas têm me ajudado a habitar, temporariamente, irrupções nos tempos cotidianos. Ampliando o tempo para percepção, acesso e ocupo o espaço. Escutando o espaço, acesso outros tempos de relação com os próprios espaços e o quê (ou quem) o(s) ocupa. Permito-me assombrar-me pelo que se lança em minhas micro-experiências ordinárias. O tempo do encontro abre espaço para freiar ações automáticas, ampliando tonalidades sensoriais e simbólicas nas experiências de compor junto com tudo o que já está acontecendo. Passamos a habitar contextos em que visibilizam-se experiências.

A experiência, no contexto da poética do convite, tem se desenhado como esse traço relacional em que tempo e espaço se encontram, abrindo-se para outros deslocamentos composicionais, sintonizando quereres. A composição coreográfica, alarga o conceito de coreografia, na possibilidade de se desdobrar em diferentes materialidades, anunciando o que se figura a mim como materialização coreográfica⁷⁰. A coreografia assumindo outras mídias para ativar relacionais. O que seria pensar-fazer escritas coreográficas, instalações coreográficas,

⁷⁰ Entender e explorar o que pode ser essa noção me aciona o desejo de seguir com a pesquisa para além do mestrado, verticalizando tal investigação.

aulas coreográficas, etc? A lógica da composição coreográfica atravessando e sendo atravessada em diversos contextos, corporificando materializações coreográficas do encontro. Ganha, assim, um caráter de composição convivial, cujos objetivos, estratégias e formatos se amparam diretamente a cada contexto.

Desse modo, as residências artísticas podem se configurar como essa suspensão de espaços-tempos deslocados dentro de um tempo-espaço comum. Interessa perceber as re/configurações que um ajuntamento de pessoas pode realizar sobre seus contextos cotidianos. Exercitar diferentes formas de habitar espaços (já) habitados (ou não). São assim, contextos temporários de criação em convívio que nos acionam uma identidade de residência artística. Digo temporário pois é essa noção de finitude do (modo como se) habitar que impulsiona e/ou pode vir a diferenciar um estado de residente artística, em que tenho aberta minha percepção de estrangeira, assombrada pelo extraordinariamente ordinário, de uma condição de residente moradora.

Nesse sentido, as residências artísticas têm se configurado como situação estrategicamente inteligente para viabilizar colaborações que tenham em seu cerne a troca, a investigação e a provocação mútua para as criações. São ainda, modos de resistir às estruturas de escassez que muitas das realidades de políticas públicas culturais por vezes nos apontam, uma vez que nos permitem esgarçar possibilidades da prática criativa, amparadas pela política do reuso, do agenciamento a partir dos recursos que já se anunciam em cada contexto, e da habilidade de escambar. Artistas contemporâneas re/criando seus contextos para criações em co/laboração. Ainda, esteticamente, esses tempo-espaços de convívio são permeados de imagens poéticas, que dão pistas de relacionalidades com as quais podemos jogar composicionalmente, reconfigurando-as ou enfatizando-as à medida do interesse de cada proposição coreográfica. Os tempos, escrutinados a cada encontro, demandam especificidades a cada relação para que criadoras possam compreender, pela experiência, os tempos de visibilidade à cada ação dos (e reação aos) convites propostos. Por meio desses microespaços temporários de convívio tenho sido provocada a des/automatizar (e ocasionar des/automatizações de) costumes operacionais de processos de composição. A abertura para o não planejar, ou des-planejar, (ou ainda, o movimento de re-planejar) acontecimentos ajudam a exercitar camadas de percepção sobre as consciências específicas que cada colaboração oferece.

4. DES-FECHOS: ACABAMENTOS NÃO TERMINAIS

Pensar sobre convites, para mim, se tornou uma prática consciente ao final de 2014, nascendo na necessidade de experimentar modos de abrir os espaços-tempos em minhas composições coreográficas a fim de percebê-las enquanto encontros para coexistir esteticamente. A meu ver, a composição coreográfica com/vida se dá quando (exploramos modos de) abri(r)mo-nos para viver juntas um acontecimento, nesse caso, coreográfico. A convivência enquanto experiência estética, ética, poética.

Colocar-me em exercício de mestrado, pensando de corpo todo sobre as mesmas questões, e vê-las em impulsos de trans/formação, me co/move a con/fiar ainda mais na inteligência do movimento. A vida é dinâmica, transitória, trans/formativa. Foi importante perceber a com/posição como espaço(s) de coexistência, deixando-me perceber que pôr-se “junto à” já é fazer escolhas, e fazer escolhas é re/criar contextos. Como um possível modo de investigar essas questões, encontrei na situação de “residência artística” um terreno fértil para as explorações da poética do convite. O que, inicialmente, foi uma confiança na intuição de escolher outro formato de colaboração, que não uma montagem de espetáculo nos moldes com que estava acostumada, tornou-se uma sistemática muito cara à noção de convite na poética que almejava-se elaborar.

Além disso, corporificar uma criação-pesquisa, em sua prática epistemológica, fez com que diversas noções apresentadas em verbetes no início dessa jornada se verticalizassem enquanto potência conceitual. Uma delas é a noção de residência artística, que passa agora a esboçar premissas mais assentadas, como a de contextualizar a configuração de uma comunidade temporária de criação; o deslocamento relacional diante do tempo-espaço de convívio; e a elaboração compartilhada de produtos e/ou processos artísticos. Outra, é a própria delimitação de uma poética do convite que me chega até aqui em um possível des-fecho, nessa possibilidade aberta que há no que pode estar acabado⁷¹ sem terminar-se. Manter-se gérmen de uma prática em trânsito.

Assim, após a realização, em distintos formatos e contextos, de 8 (oito) residências artísticas dentro do recorte temporal da escrita dessa dissertação, me deparo com o extrapolo do aporte desse escopo de escrita, realizando mais 2 (duas) residências artísticas - *Para Assistir Árvores e Alimentança* - que, sem a preocupação de vinculá-las ao mestrado, anunciam-me explicitamente outra maturidade diante do convidar, evidenciando a dinâmica fluida e transitória de uma pesquisa com/vida. Por meio de todas as residências, aliadas às leituras, conversas e trocas com outras artistas, pesquisadoras, pensadoras, fazedoras, e a organização de algumas

⁷¹ acabamento: rematar, com cuidado, com esmero.

materializações coreográficas, chego a delimitadores que contornam os poros de uma poética do convite. Dentre essas delimitações enfatizo:

- A **aproximação de querências**, em suas dissonâncias, convergências, paradoxos, (in)coerências [e/m coerências internas] e fricções. Um jogo de atenção ao que pode-se desdobrar de encontros entre interesses e desejos por muitas vezes inusitados, transpondo os universos geralmente fadados a cristalizações categóricas: “o que é dança?” abre caminho para “quando é/ pode ser dança?” e assim o cruzamento entre contextos re/configuram espaços-tempos de outros contextos para gerar coreografia. Esse marcador conceitual, ao emergir de práticas em residências artísticas para pensar a poética do convite, me conduz a repensar a própria prática durante seu fazer. Hoje, por exemplo, finalizo a dissertação em meio a materialização de uma nova temporada de *Diaita*, jantar coreográfico que nasceu da residência artística *Alimentança*, quando convidei uma nutricionista para conviver 10 dias pensando as coreografias do processo de alimentar-se. Esse é um exemplo de como elaborar uma poética que se dispõe a querer junto pode atravessar fronteiras artísticas, encontrando potência artística no que (ainda) não é dado como arte.

- A **re/configuração de contextos relacionais** enquanto disparador da criação coreográfica que, nutrida dos elementos textuais organizados pelo convite enquanto gênero - destinatário, evento, local, data/horário, remetente e casos especiais - desdobram inúmeros recursos, procedimentos e dispositivos para o pensamento coreográfico que se ocupa em desenhar tempos e espaços que favoreçam percepções mais agudas para outros tipos (im)possíveis de relação, sejam elas relações entre artistas, artistas e públicos, ou ambos e os espaços. Alguns dos procedimentos já vivenciados e compartilhados aqui - como a prática do mínimo gesto, a pescaria de imagens poéticas, ou o duplo assistir - me apontam a sensação de que ainda há um universo de caminhos passíveis de desbravamento. Estudar os modos como dou a ver o que aciona coreografias relacionais mantém meu desejo aceso pela continuidade dessa pesquisa no trânsito entre arte e academia.

- A **disposição para acionar composição e formação** como faces da mesma moeda contorna a poética do convite enquanto agenciadora de jornadas autônomas de criação e aprendizagem. Transitar entre as habilidades de elaborar percepções e operações pessoais ao mesmo tempo em que elabora e trans/forma procedimentos e/m inteligências coletivas. Transitar entre subjetividades pessoais e objetivos compartilhados, bem como acionar subjetividades compartilhadas por meio de objetivos pessoais.

Estes registros do convite ganham precisão quando percebemos também as de/limitações do convite coreográfico. Vimos, ao longo da dissertação, alguns limitadores do ponto de vista dos modos de convidar, dos tempos de espera às respostas para cada convite, e da própria capacidade de

flexibilizar programas diante das coreografias dos acontecimentos. Como um exemplo, lembro da situação compartilhada nas páginas 76/77, quando eu e minha equipe convidamos o público em Taguatinga sem nem perceber que assim estávamos fazendo.

Esse percurso de criação-pesquisa também possibilitou o exercício de experimentar e vislumbrar a pluralidade de desdobramentos operacionais que a poética do convite (pode) dispara(r). Esses desdobram-se em suas múltiplas dinâmicas de relação, flutuando entre quem convida e quem é convidada. Como mencionado ao longo da escrita, toda pessoa que se disponibiliza a convidar pode se ver também sendo convidada. Nesse ponto, a questão que se enuncia é: o que fazer com esse(s) convite(s)? Ora, se convidar é a convivência de querências compartilhadas (ainda que em suas dissonâncias) e a prática de elaborar contextos de relacionamentos sobre o querer, é de suma importância precisar⁷² os desejos lançados a cada acontecimento de coexistência criativa. Aqui, volto a enfatizar a qualidade per/formativa da poética do convite: ao reparar-se enquanto ação artística e performativa, a prática de convidar coreograficamente (nas mais distintas corporeidades e materialidades que uma lógica coreográfica possa assumir) é performance e é formação. Performance. A ação de performar enquanto forma e formar enquanto performa - artista, pesquisadora, educadora não são gavetas, mas facetas complexas que fagocitam-se em seus modos de pensar-fazer.

Como são inúmeros os des-fechos possíveis, e como me encanta a potência das escolhas, apronto uma bifurcação no caminho que leva ao final desse texto. Você que me acompanhou até aqui, como podemos nos despedir? Convido-lhe a seguir elaborando sobre a construção de imaginários (im)possíveis para a re/construção de conhecimentos, saberes e sabores enquanto práticas coreográficas da convivência.

No mais.

Desejo o que te _____.

Fique com o que te _____.

Enquanto ainda te _____.

⁷²o que é preciso, de precisão, e o que é preciso, de necessidade.

*Convite, contexto aberto à poesia de reconfigurar
tempos e espaços como potências poéticas do encontro;*

*Convite, modos de solicitar a atenção para as percepções coletivas e individuais:
contextos para desdobramentos do que ainda não está, pelo que já é;*

*Convite, modos de solicitar a atenção para as percepções coletivas,
em individuais contextos, para desdobramentos do que ainda não é, pelo que já está;*

*Convite, exercício de querer junto, abrir-se aos riscos em afeto no/do processo,
expondo-se às possibilidades de repensar-se no contato com o outro.
Estar imbuído do que se é, a fim de propor o que (ainda) não é,
para se colocar à disposição em repensar sobre o que já pensamos,
no constante ato de desfazer caminhos, voltar e literalmente fazer um novo caminho.*

*Convite, posturas e procedimentos que ativam, às materializações coreográficas,
condições para que diferentes pessoas possam escolher
como se engajar durante episódios relacionais.*

Brasília/DF, 21 de Junho de 2019.

O dia que parei de digitar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABERTA. **Dicionário Priberam da língua portuguesa**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/aberta>>. Acesso em: Março de 2014.

ABERTO. **Michaelis moderno dicionário da língua portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/>>. Acesso em: Março de 2014.

ABRIR. **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/abrir>>. Acesso em: Março de 2014.

ALMEIDA, Karina Campos de. **A composição como decomposição: Um olhar sobre a criação em dança**. Campinas, SP: [s.n.], 2012.

ALVES, Rubem. **Variações sobre o prazer: Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

BACHELARD, Gaston. *The poetics of space*. Beacon Press, Boston. 1994.

BANES, Sally. *Democracy's body: Judson Dance Theater, 1962 - 1964*. Duke University Press, 1995.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BANES, Sally. *Reinventing dance in the 1960s: everything was possible*. The University of Wisconsin Press: Monroe Street. Wisconsin, 2003.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens dos corpos, imagens da dança: pluralidade na cena contemporânea**. In: Atas da Conferência Internacional << Corpos (Im) Perfeitos >>. Portugal: FMH Edições, 2012.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The viewpoints book: a practical guide to Viewpoints and Composition. 1st ed. New York: 2005*.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação. n. 19, p. 20-28, Jan./Abr., 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: escritos sobre a experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BONILLA, Noel. **A composição coreográfica: estratégias de fabulação**. In: www.movimiento.org e <http://idanca.net/lang/pt-br/2007/03/23/a-composicao-coreografica-estrategias-de-fabulacao/4085>. 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRITO, Giselle Rodrigues de. **De água e sal: uma abordagem de processo criativo em dança**. Brasília, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília – UnB, 2006.

- BROOK, Peter. *The open door: thoughts on acting and theatre. First Anchor Books Edition*, 2005.
- BROOK, Peter. *There are no secrets: thoughts on acting and theatre. London, UK*: 2014.
- BUTTERWORTH, Jo. *Too many cooks? In: J. Butterworth, L. Wildschut eds. 2009. Contemporary Choreography. London/New York: Routledge. Ch. 12. p. 177-194. 2009.*
- BURROWS, Jonathan. **A choreographer's handbook**. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2010
- CARLSON, Marvin A. *Performance: a critical introduction. New York, NY*: 2004.
- COHEN, Bonnie B. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo Body Mind Centering**. SESC Edições, 2015.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CRAVO, Mapi. **Figurino. A pele do performer**. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Org.). Coleção Dança Cênica: Pesquisas em Dança: volume I. Joinville: Letradágua, 2008, p. 153-166.
- DEWEY, John. **Arte como experiência** [organização Jo Ann Boydston; editora de texto Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. - São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Belidson. **Preliminares: a/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes**. In: XVII CONFAEB, Congresso Nacional da Federação de Arte Educadores do Brasil. IV Colóquio sobre o ensino de Arte. Santa Catarina: UDESC, Novembro de 2007. Disponível em: <<http://aaesc.udesc.br/confaeb/Anais/belidson.pdf>>. Acesso em: 29 de março de 2017.
- FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Itaú cultural, 2015.
- FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**, Sala Preta, São Paulo: PPG-Artes Cênicas/USP, n. 8, 2008, pp. 235-246.
- FABIÃO, Eleonora. **Programa performativo: o corpo-em-experiência**, In: ILINX - Revista do LUME, V.4, 2013. Disponível em <<https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/276/256>> Acesso em: 6 de agosto de 2018.
- FABIÃO, Eleonora. **Corpo performativo in: Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. p. 24-26. Bardawil, Andrea (Org.) Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010.
- FERNANDES, Ciane. **Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística**. In: Revista Dança, Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA: Salvador, 2013. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752>>. Acesso em: 12 de maio de 2017.
- FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e performatividade na cena contemporânea**. Repertório. Salvador: PPG-Artes Cênicas/UFBA, v. 16, 2011, pp. 11-23.

FRANZONI, Marisa. **Investigando os convites docentes na formação inicial de professores de Física e Biologia**. In: Atas do IV Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências, Bauru-SP, 2003.

GARCÉS, Marina. *Un mundo común*. Editor digital: marianico_elcorto. ePub base r1.1, 2013. Disponível em: <epubgratis.net> Acesso em: Março de 2018

GUNTHER, Luisa. **Experiência (des)compartilhadas: arte contemporânea e seus registros**. Brasília, 2013. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília – UnB, 2013.

HALPRIN, Anna. *Moving towards life, five decades of transformational dance*. Ed. R. Kaplan, Hanover and Londos: Wesleyan University Press, 1995.

HEDDON, Deirdre & MILLING, Jane. **Devising performance: a critical history**. Palgrave McMillan, 2006.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa: com a nova ortografia da Língua Portuguesa**. Ed. Objetiva, 2009.

JORGE, Soraya. **O pensamento movente de um corpo que dança** (ou a necessidade de se criar um estilo para falar de Movimento Sensível). Monografia (Especialização em Terapia através do Movimento) – Pós-Graduação Lato Sensu em Terapia através do Movimento. Corpo e Subjetivação – Faculdade Angel Vianna, 2009.

ICLE, Gilberto. “**Problemas teatrais na educação escolarizada: existem conteúdos em teatro?**” Urdimento (UDESC), v. 17, p. 71-77, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Cosac Naify: São Paulo, SP, 2007.

LEPECKI, André. “**Planos de composição**”, Criações e conexões: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010, 2010.

LIMA, Marlina & KUNZ, Elenor. **Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica, sob um olhar fenomenológico**. In: Atas da Conferência Internacional << Corpos (Im) Perfeitos >>. Portugal: FMH Edições, 2012.

MACHADO, Antônio. **Proverbios y cantares XXIX**. In: Campos de Castilla. Ed: Rincon Castellano, 2011. Disponível em: <http://www.espacioebook.com/sigloxx_98/machado/machado_camposdecastilla.pdf> Acesso em: 30 de Novembro de 2017.

MANNING, Erin. **The minor gesture**. Durham : Duke University Press, 2016.

MANNING, Erin & MASSUMI, Brian. **Thought in the act : Passages in the Ecology of Experience**. University of Minnesota Press: Minneapolis, London, 2014.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança: arte e ensino**. 1 ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARTINELLI, Suselaine. **Contribuições da psicologia à criatividade na dança e em seus ensino**. In: Atas da Conferência Internacional << Corpos (Im) Perfeitos >>. Portugal: FMH Edições, 2012.

- MENCARELLI, Fernando Antonio. **Dramaturgias em processo: a cena pelo avesso.** In: Cena invertida: dramaturgias em processo / Grupo Teatro Invertido – Belo Horizonte, MG: Edições CPMT, 2010.
- MEYER, Sandra. **Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança.** In: Tubo de ensaio – Experiências em Dança e Arte Contemporânea. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.
- MORAES, Janáina G. **Processos abertos e suas instâncias: criador(es), cena, plateia e o escambau.** Brasília, 2014. Trabalho de Conclusão de Curso - Licenciatura em Dança - IFB, 2014.
- MORGENROTH, Joyce. **Speaking of dance: Twelve Contemporary Choreographers on Their Craft.** Psychology Press, 2004.
- MUNDIM, Ana Carolina. **O que é coreografia?** In: A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos/ Marcia ALMEIDA (org.) ; Susi Weber ... [et al.]. Brasília: Editora IFB, 2015.
- MUNIZ, Zilá. **Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna.** Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.
- OLIVEIRA, Marilda. **Contribuições da perspectiva metodológica ‘investigação baseada nas artes’ e da a/r/tografia para as pesquisas em educação.** 36a Reunião Nacional da ANPED, Goiania-GO, 29 de setembro a 02 de outubro de 2013.
- OPEN. **Online etymology dictionary.** Disponível em: <<http://www.etymonline.com/>>. Acesso em: Março de 2014.
- PORATH, Vancleia. **Dançando com o peixe vermelho:** Encontro entre o processo viewpoints e a improvisação estruturada de Anna Halprin na composição cênico-coreográfica. Brasília, 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília – UnB, 2012.
- PROCESSO. **Plataforma virtual origemdapalavra.** Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/processo/>>. Acesso em: Março de 2014.
- REINER, Yvonne. **Talking dance.** In: Walker Art Center, em 26 de setembro de 2001. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cn6HtsbThKc>>
- REY, Sandra. **Da prática à teoria:** três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais. In: Revista de Artes Visuais, PPGAV: UFRGS, Porto Alegre, v.7, n.13, p-81-95. 1996
- ROCHA, Lucas Valentim. **A experiência de criar pressupõe estados de aprendizagem.** In: Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Comitê Dança em Mediações Educacionais, Maio de 2013.
- SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5a edição. São Paulo: Intermeios, 2011.
- TENENBLAT, Nítza. **“Direção e direcionalidade na criação em coletivo”** In: ILINX - Revista do LUME, V.7, p. 334, 2015. Disponível em <<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/334>>

THARP, Twyla. *The collaborative habit: life lessons for working together*. Simon & Schuster, New York: NY, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Tradução Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TRIDAPALLI, Gladistoni. **Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada**. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia - UFBA, 2008.

VIEIRA, Maria Carolina. **Nas entrelinhas do corpo e do movimento: a experiência do dançar nas companhias Grupo Cena 11 Cia. de dança e Peeping Tom Vieira**. – 2014. Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Teatro, Florianópolis, 2014.

VILLAR, Fernando Pinheiro. **Algo mais sobre performance, teatro e teatro performance – sangran- do o “performance”**. In: BEIGUI, Alex e BRAGA, Bya (Org). Treinamentos e modos de existência. Natal: EDUFRN, 2013. Pp. 127-162.

XAVIER, Madalena & MONTEIRO, Elisabete. **(Re)pensar o ensino da composição coreográfica**. In: Atas da Conferência Internacional << Corpos (Im) Perfeitos >>. Portugal: FMH Edições, 2012.

WEBER, Susi. **Um modo particular de composição: a improvisação**. In: A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos/ Marcia ALMEIDA (org.) ; Susi Weber ... [et al.]. Brasília: Editora IFB, 2015.

BIBLIOGRAFIA

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BANES, Sally. *Reinventing dance in the 1960s: everything was possible. The University of Wisconsin Press: Monroe Street. Wisconsin, 2003.*

BISHOP, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York: Verso, 2012.

BISHOP, Claire. *Participation*. Co-published by Whitechapel and The MIT Press. London: 2006.

FUNARTE. **Mapeamento de residências artísticas da Funarte**. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/residenciasartisticas/wp-content/uploads/2014/07/miolo+capa-livro-res-artisticas-FINAL_baixa-res.pdf> Acesso em: 26 de janeiro de 2017.

LOUPPE, Laurence. **A poética da dança contemporânea**. 1ª edição portuguesa, Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. 4 ed. Porto Alegre: Sulina, 2011.

MUNIZ, Zilá. **Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna**. In: Revista “O Teatro Transcende” do Departamento de Artes – CCE da FURB – ISSN 2236-6644 Blumenau, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

RANCIERE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Editora da UFBA: Salvador – Bahia, 2004.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Poética da oportunidade**: estruturas coreográficas abertas à improvisação. Editora EDUFBA: Salvador – Bahia, 2009.

THARP, TWYLA. *The creative habit: learn it and use it for life*. Simon & Schuster Paperbacks, New York: NY, 2006.

Espectáculos, performances e/ou apresentações:

DAS MEMÓRIAS QUE INVENTO. 2018, Brasília/DF. Instalação coreográfica no Teatro Sesc Garagem durante ocupação LAS MANAS, LAS MAMAS, LAS MONAS & LAS MINAS. Organização do Festival: Meimei Bastos.

PARA ASSISTIR ÁRVORES. 2018/9, Teresina/Brasília/Minas Gerais. Programa performativo. Janaína Moraes & Fany Magalhães.

SALA DE ESPERA - 5ª edição. 2018, Brasília/DF. Circulação de montagem coreográfica por espaços culturais no Plano Piloto e nas Regiões Administrativas de Gama, Ceilândia e Taguatinga. Janaína Moraes & Convidados.

Figuras:

Figura 1: Figura 1: Ciclos RSVP. In: The RSVP Cycles.

Creative Processes in the Human Environment, Lawrence Halprin.

Figura 2: Circle the Earth. Foto por: Eva Barbara Littinger. Disponível em Museum of Performance + Design.

Figura 3: Myths. Foto por: Joe Ravetz/ Paul F. Goldsmith. Disponível em Museum of Performance + Design.

Figura 4: Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto” Foto: Felipe Ribeiro.

Figura 5: “Ação Rio-Pretense #4: troco tudo” Foto: André Lepecki.

Figura 6: microespaço relacional criado durante improvisação. Residência artística *Poéticas Relacionais: dos Modos de Convidar* em Teresina/PI. Foto: Fany Magalhães.

Figuras 7 a 9: Caderno de Artista de Raphael Balduzzi, resultados de práticas de desenho com Iasmim Kali. Processo de remontagem do espetáculo *Sala de Espera*. Foto: Raphael Balduzzi.

Figura 10: Notas em caderno de artista - investigação durante residência *Abrindo a Sala* em Brasília/DF. Score de investigação durante 2 semanas, no dia-a-dia: “Convidar residentes fora do período de imersão”

Figuras 11 e 12: convite e mapa de convite retirados do Google.

Figuras 13 a 18: Residência artística *Poéticas Relacionais: dos Modos de Convidar* em Teresina/PI. Residentes em exercício de improvisação com o score: “De perto, de longe, tenho vontade que a gente tenha vontade de quê?” Fotos: Poli Oliveira.

Figura 19: *Sala de Espera*. Apresentação do dia 17 de Julho, 2018. Taguatinga/DF. Foto: Flávio Oliveira.

Figuras 20 e 21: Residência *Quando Convidar Vira Poesia*. Centro de Dança do DF. À esquerda, Iasmim Kali explora direção de corpo e partes do corpo como estratégia de convite. À direita, Mariana Helou e Janaína Moraes investigam o olhar como recurso de convite. Julho de 2018. Brasília/DF. Fotos por: Mayara Oliveira e Iasmim Kali.

Figuras 22 e 23: Residência *Poéticas Relacionais*. Biblioteca Estadual Cromwell de Carvalho. Novembro de 2018. Teresina/PI. Assistindo composições das residentes. Fotos por: Poliana Oliveira.

Figuras 24 e 25: *Das Memórias que Invento*. Recursos para convite: cartaz de chamamento, contexto espacial de intimismo, com a criação de um corredor protegido, a oferta do chá, e a aproximação pela conversa. Festival de Ocupação no Teatro do Sesc Garagem, 9 de Agosto de 2018. Brasília/DF. Foto: Marconi Cristino.

Figura 26: *Das Memórias que Invento*. Artista e público em criação: dançando memórias. Festival de Ocupação no Teatro do Sesc Garagem, 9 de Agosto de 2018. Brasília/DF. Foto: Marconi Cristino.

Figuras 27 a 30: *Das Memórias que Invento*. Cartografia afetiva das residências de Olhos D'água. Casas de, respectivamente de cima para baixo, da esquerda para a direita: Mariana (dança para Lucineide), Dona Cecília, Andrea, Professor (dança para Professor), Professor (dança para Maninho) e Dona Nena. Residência artística *Processos em Residência*, 23 a 27 de Outubro de 2018. Olhos D'água/GO. Fotos: Júlia Godoy.

Figuras 31 a 33: Ensaiar a cidade, ensaiar na cidade. Experimentação performativa para afetos sociais. Residência artística *Afecto Societal*, 14 de Abril de 2018. Guanajuato/México. Fotos: Mafa Huerta.

Figuras 34 a 36: assistir árvores. públicos engajam-se em criar modos de regar a muda de planta no canteiro. Residência artística *Poéticas Relacionais: dos Modos de Convidar*, 06 de Novembro de 2018. Teresina/PI. Fotos: Poliana Oliveira.

Figuras 37 a 40: Imagens de *Sala de Espera* (2018) no Centro de Dança do DF. Nas fotos: Raphael Balduzzi em pé, Laura Tonini, carregada, Iasmim Kali, de costas, todos à direita da imagem. Guiga Percussão, à esquerda-fundo e públicos nas cadeiras. Fotos por: Flávio Carvalho.

Notas de cadernos de artista:

KALI, Iasmim. Notas sobre a residência artística *Quando Convidar Vira Poesia*. 6 a 8 de Julho de 2018.

MORAES, Janaína. Notas sobre a residência artística *Abrindo a Sala*. 4 de Novembro de 2017

Residências artísticas:

VISITANDO TRÂNSITOS. 2017, Salvador/BA. Intervenção em residência artística do Projeto Trânsitos na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

FORMAÇÃO DE ELENCO, ABRINDO A SALA. 2017, Brasília/DF. Residência artística como processo de seleção e formação de elenco para o projeto *Abrindo a Sala de Espera* com apoio do

curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília e patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura, FAC-DF.

AFECTO SOCIETAL. 2018, Guanajuato/MEX. Residência artística realizada pela Cooperativa de Arte em parceria com Aparato de Arte.

QUANDO CONVIDAR VIRA POESIA. 2018, Brasília/DF. Residência artística de ocupação de apartamento na SQN 209 e Sala 3 do Centro de Dança do DF.

PROCESSOS EM RESIDÊNCIA ARTÍSTICA. 2018, Olhos D'água/GO. Residência artística como disciplina de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação do Ida/VIS da Universidade de Brasília realizado no NACO - Núcleo de Arte do Centro-Oeste.

POÉTICAS RELACIONAIS: DOS MODOS DE CONVIDAR. 2018, Teresina/PI. Residência artística de ocupação da Biblioteca Estadual Cromwell de Carvalho, em parceria com Canteiro Produtora Cultural.

ROTINA (DES)EQUILIBRADA. 2018, Brasília/DF. Residência artística em casa - colaboração em criação do momento performativo Rotina Equilibrada para o 2º Arranha-Céu - Festival de Circo Atual.

CONSTRUIR O QUE SE QUER JUNTO. 2018/9, Garuva/SC. Residência artística em retiro de ano novo “Construindo o mundo que queremos” no Espaço de Vivências e Pousada Monte Crista.

Vídeos:

FOLEY, Cindy. *Teaching art or teaching to think like an artist?* TEDxColumbus, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZcFRfJb2ONk>> Último acesso em: 6 de agosto de 2018.