

DANÇAR o GODOT:
atmosferas do transitório e da espera

Ary Nunes Coelho

Trabalho de Dissertação apresentado ao PPG-Artes do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Alice Stefânia Curi

**DANÇAR o GODOT:
atmosferas do transitório e da espera**

Ary Nunes Coelho

Brasília, 22 de fevereiro de 2016

Arguidores

Profa. Dra. Alice Stefânia Curi (CENIUnB-Presidente)

Profa. Dra. Rita de Cássia de A. Castro (CENIUnB)

Profa. Dra. Roberta K. Matsumoto (CENIUnB)

Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim (VISIUnB-suplente)

Agradecimentos

Agradecer é um momento. Agradecer ao momento.

À orientação e todas as crises epistemológicas.

À arguição e todos os detalhes do sensível.

À Dudude e suas Notações e à Lenora que me fez perceber minha dança...

Agradeço todas as parcerias que acompanham e fazem parte de minha trajetória.

Agradeço ao Lender, Stefan, Salgueirinho, Giancarlo, Sergio, Bia, Tize, Maria Tomaselli, Claudia Lobo, Marcio Mendes: amigos.

Agradeço aos médicos: Dra. Helga, Fabiane e Alvarenga | Dr. Achilles, acupunturistas Dr. Gu Yu Hu e Dr. Francisco.

Agradeço a Hart e Isolda: dois que trocam comigo o significado de ser eu mesmo.

Às minhas filhas (com olhar de seus movimentos elas me fazem acreditar mais na vida)

Agradeço à Luisa, artista [que] completa | tem os lábios que abraçam e os olhos que beijam | sempre tão inteira, próxima e envolvida.



1. Claudio Etges (1999) Ary Coelho em Loucura como forma de Sanidade. Fotografia

Resumo: Ainda nada.

Palavras-Chave: Absurdo; Dança Contemporânea; Performance; Videodança.

O RESUMO ainda não apresenta forma definida enquanto texto. Nesta falta, esta fotografia é a presença da ausência das palavras que ainda não foram escritas e indica o começo das reflexões para esta investigação. **Loucura como forma de sanidade** é uma **performance de ocupação** que ainda irá compor as páginas já escritas. Então nada mais será aqui acrescentado, a não ser uma definição: as performances de ocupação são estruturas propositivas a partir de qualidades percebidas do lugar em que acontecem. Assim, o lugar de incidência da performance, em função de características do espaço, da composição do ambiente, das pessoas que circulam ou não, influenciam desdobramentos que tornam cada performance de uma mesma proposição, singular e diferente, apesar de conter em si uma esquematização corporal específica.

Summary: Still nothing.

Keywords: Absurd; Contemporary Dance; Performance; Videodance.

As text, the SUMMARY has no definitive form. Thus, the photograph represents the absence to words not written and indicates the beginning of reflections regarding this investigation. Madness as a form of sanity is a performance (form of) occupation of that will yet make up the already written pages. And nothing more will be added here, but a definition: The performances of occupying are propositional structures [based on / starting out from (?)] the perceived qualities of the place where they occur. Thus, the place of the performance, as a consequence of the characteristics of the space, the composition of the environment, the persons who move about or not, influence the way each performance develops from a same original proposition, unique and different, although it contains in itself the layout specific bodily scheme.

ESTRAGON

O quê?

VLADIMIR

Segure

(Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon coloca o chapéu de Vladimir no lugar do seu, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Estragon. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Vladimir. Vladimir coloca o chapéu de Estragon em lugar do de Lucky, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Lucky. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Estragon. Estragon coloca o chapéu de Lucky no lugar do de Vladimir, que estende a Vladimir. Vladimir pega o seu chapéu. Estragon ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Vladimir coloca seu chapéu no lugar do de Estragon, que estende a Estragon. Estragon pega seu chapéu. Vladimir ajusta seu chapéu com as duas mãos. Estragon põe seu chapéu no lugar do de Lucky, que estende a Vladimir. Vladimir pega o chapéu de Lucky. Estragon ajusta seu chapéu com as duas mãos. Vladimir coloca o chapéu de Lucky no lugar do seu, que estende a Estragon. Estragon pega o chapéu de Vladimir. Vladimir ajusta com as duas mãos o chapéu de Lucky. Estragon estende o chapéu de Vladimir a Vladimir que o pega e o estende a Estragon que o pega e estende a Vladimir que o pega e o joga fora. Tudo isso num movimento vivo.)

VLADIMIR

Fica bom em mim?

ESTRAGON

Não sei.

Samuel Beckett

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	8
PRÓLOGO: para um TEATRO de ABSURDO.....	10

PRIMEIRO ATO

1.1 Dança auto-biográfica: Dança/Teatro e Performance.....	27
1.2 Sentimentos que permeiam o dançar como percepção de si.....	37
1.3 Solidão de si e a percepção do vazio: impasses e desafios.....	48

cartografia

(56)

SEGUNDO ATO

2.1 Autoscopia e formação reflexiva do processo criativo.....	116
2.2 Sobre o absurdo: dançar o vazio da espera.....	144

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA.....	150
-------------------------------	-----

LISTA DE IMAGENS

1. Claudio Etges (1999) Ary Coelho em Loucura como forma de Sanidade. Fotografia.....	5
2. Pesquisa Google de Imagem para Pina Bausch, Kontakthof.....	34
3. Pesquisa Google de Imagem para Marta Soares, Vestígios.....	39
4. Luisa Günther (2014) Enquadramentos: Paisagens em Trânsito. Poética de Ocupação Urbana.....	41
5. Bauhaus (1922) Das Triadische Ballet, figurinos de Oskar Schlemmer, Stuttgart	49
6. Pesquisa Google de Imagem Maguy Marin, May B.....	55
7. Luisa Günther (2010) Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo.....	93
8. Labanotações.....	124/125

CARTOGRAFIA

1. ().....	56
2. Que cada um faça o que quiser com suas raízes.....	59
3. Tanto faz se é performance ou não.....	60
4. Cortejo da Amarração.....	61
5. Domingo (ou) uma excêntrica família com intolerância a tédio.....	62
6. Sobre o baile encarnado na imensidão concreta.....	63
7. Dança para a cadeira (como se fosse para os Corpos Informáticos).....	64
8. Eu não sei dançar tão devagar.....	65
9. Sobre o hábito de ninar a si mesmo.....	66
10. Sobre a complementaridade do ar em dias sutis.....	67
11. Sobre composições para a dor em uma tarde de sol.....	68
12. Acompanhado por selvagens no jardim das Criptonitas.....	70
13. Sobre o que acontece quando estou contra a parede.....	72
14. Sobre a permanência do que já foi.....	74

15. Sabia que dentro de meu ouvido moram outras três pessoas.....	75
16. andarilhos (sobre trilhos).....	77
17. Pálpebra.....	78
18. AQUILES e outros aquilos.....	79
19. WORK(in)process.....	80
20. AReia.....	81
21. Parqueando-se.....	82
22. sequência de Frames	83
23. maracaTU.....	84
24. PASSAGEM PARA A CIRCULARIDADE.....	85
25. FLERTiches.....	87
26. (con)TRATO.....	89
27. Yupiê-ipê.....	90
28. Sofá-ah!.....	91
29. (RE)conhecimento.....	92
30. (des)DESPERTAR.....	93
31. Quase um roteiro.....	94
32. Politikus.....	97
33. Rastros.....	99
34. DANÇAR O LIMITE.....	101
35. DESCONEXADANÇA.....	103
36. DANÇAR O NADA.....	105
37. ABSURDADO.....	106
38. NÓ.....	107
39. LÚDICOS.....	108
40. YUREK.....	109
41. MENTALIZAR.....	110
42. LOUCURA COMO FORMA DE SANIDADE.....	111
43. BOCA MALDITA.....	112

PRÓLOGO: para um TEATRO de ABSURDO

Tente novamente, falhe novamente, falhe melhor.
Samuel Beckett

*O que me interessa não é como as pessoas se movem,
mas sim o que as move.*
Pina Bausch

Apresento considerações a partir do absurdo, em uma escrita que não pretende ser formal. Como escrever sobre o absurdo de maneira lógica e estruturada? Seria absurdo (o que seria coerente), mas o interesse não é ser absurdo, é contribuir para a compreensão de processos criativos que, apesar de serem absurdos, tenham rigor. Estes processos criativos podem se desdobrar em composições que não têm uma narrativa lógica, mas que esquematizam movimentos em coreografias inusitadas. Além destas coreografias, que podem resultar em espetáculos de dança, em performances de ocupação, em videoinstalações ou cenas em uma montagem, o próprio ato de observar o cotidiano pode gerar conteúdos para outras investigações sobre o corpo, o movimento, os indivíduos e seus personagens. Para isto faço uso da estrutura convencional da dramaturgia como metáfora¹: prólogo, primeiro e segundo atos como recurso para escrever um texto que não quer desconstruir os paradigmas e normativas das artes da cena, mas sim, compor de forma ampliada uma discussão em que diferentes processos contaminam-se para resultar em outras coisas híbridas e

¹ Agradeço a Alice Stefânia que em uma correção de versão anterior deste texto fez este comentário de modo que ficasse explícito, até para mim, certas escolhas que estava assumindo e suas consequências.

às vezes sem sentido imediato.

Em minha² trajetória escolhi escrever, perceber e escutar. Estas ações sustentam o meu dançar. Como bailarino procurei meus próprios interesses. Nunca foi suficiente executar um repertório. Aquilo precisava fazer sentido. Talvez por um deslize, sou intérprete-criador. O intérprete-criador pode ser compreendido como alguém que cria dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas a partir da pesquisa do próprio corpo na busca da incorporação de ideias. Dançar como um sentido, que não precisa ser uma narrativa. Com meu olhar de observação sobre o dançar, busquei um encontro com o Teatro, o Circo e mais recentemente com as Artes Visuais. Alimentei minhas inquietações. Tive muitas dúvidas e inseguranças. Experimentei diferentes linguagens e a própria corporeidade em buscas que neste momento escorrem para a área da Performance e para a Vídeo-dança, mas tudo começou com inquietações a partir das intersecções entre o Teatro e a Dança. Entendo que cada uma destas modalidades são coisas diferentes, mas na minha experimentação, elas misturam-se. Pode parecer confuso, mas para mim faz sentido. Espero conseguir expor minhas questões para que também faça sentido para outros. Sei que cada uma destas possibilidades têm sua própria trajetória e tradição. Não desmereço isto, só quero que aqui tudo esteja misturado e contaminado por interesses e influências. Para expor alguns aspectos deste projeto, o texto precisa ser escrito em primeira pessoa. Isto reflete minha escolha em apresentar o processo criativo de um intérprete-criador (eu mesmo). Por isto o testemunho de um memorial. Dentro desta trajetória quero responder algumas perguntas e propor outras, cada uma repleta de suas próprias questões, escolhas, razões e dúvidas. Procuo entender e investigar o que me vem a partir de minha experiência e meu contato com outros. Essas parcerias de criadores que, de uma forma ou outra, mais ou menos próximos, me acompanham fazem parte de minha trajetória: porque com essa troca de experiências é possível acrescentar movimentos e pesquisas corporais que jamais seriam minhas se não fossem compartilhadas e emprestadas. Cada outro

² O texto apresenta os pronomes meu/meus; minha/minhas; eu/mim em itálico para conferir um caráter de atenção ao conteúdo exposto em seguida. Esta estratégia marca uma postura metodológica de fundamentar esta investigação em referências (auto)biográficas.

tem um corpo, mas é a troca de experiências que permite uma atmosfera para além da solidão de si.

Este memorial mira compartilhar reflexões sobre o desafio da própria pesquisa. Ao longo do tempo muitas questões se acumularam. Uma destas dúvidas é compreender como a Dança pode desenvolver um conhecimento corporal para a Performance. Esta discussão, em específico, ainda não será desenvolvida neste texto, neste momento. Ainda não aparece como escrita, mas como compêndio de imagens. No projeto de qualificação que norteou uma investigação e busca, foram elaboradas algumas intenções. Agora, continuo minha pesquisa nesta atmosfera poética do absurdo mas, ainda ficarão em aberto, como motivos e objetivos de um pensamento mais amplo, algumas impressões sobre o que ainda não existe e sobre o que ainda pode acontecer.

As importâncias partem de minha própria trajetória: comecei dançando as tradições folclóricas gaúchas e ucranianas, depois ganhei uma bolsa para fazer formação da escola clássica de Ballet dos doze aos dezoito anos. Em 1988, buscando continuar a formação me mudei para Curitiba onde entrei na Faculdade de Dança na PUC-PR e no Curso de Danças Clássicas (CDC) da Fundação Teatro Guaíra. A proximidade permitiu o envolvimento com o Curso de Teatro. Tive a oportunidade de participar de montagens de Teatro de Bonecos com o Renato Perré. Nesta época, também fiz parte de um grupo experimental de dança da Faculdade dirigido por Eduardo Laranjeiras. O grupo não tinha nome e buscava ocupar diferentes configurações no palco ou no espaço da rua, nos terminais de ônibus, no calçadão do centro da cidade.

Em 1990, fiz a audição no Ballet Teatro Guaíra e fui contratado como bailarino profissional o que fez com que saísse do grupo experimental. A rotina diária em uma companhia profissional me fez ter contato com o ballet de repertório e com a participação em óperas como Aïda de Giuseppe Verdi; Barbeiro de Sevilha de Gioachino Rossini; e, Tosca de Giacomo Puccini. Em 1994, sentindo as dores de uma osteocondrite, uma inflamação de osso e cartilagem do astrágalo ou tálus do pé direito, fui submetido a uma cirurgia

de emergência que resultou em um parafuso no tornozelo, a necessidade de repouso e o uso de muletas.

Fui demitido sumariamente. A recuperação foi longa. A mudança profissional também. Passei a compor um grupo de performance em uma casa noturna underground no centro da cidade chamada Legends (atualmente é a Cats). Também trabalhei de modelo vivo para as aulas de desenho da Dulce Osinski e de escultura do Fernando Calderare na Escola de Música e Artes do Paraná (EMBAP).

Depois, em 1996, retornei às aulas de ballet no Curso de Formação Acelerada para Rapazes no Ballet Teatro Guaíra com o Jair Morais. Apesar de tudo e esgotado, em 1998, regressei a Porto Alegre onde fiz audição para a companhia de Dança Teatro Terpsí sob a direção de Carlota Albuquerque. Com tantas experiências, em que meu corpo atuava as possibilidades de outros, fui confrontado com a dinâmica de direção que partia de meus próprios improvisos e acúmulos de repertórios corporais. Fui inserido no processo criativo de um intérprete-criador que dialoga com outros intérpretes sob a égide de uma direção para compor apresentações de dança contemporânea. Montamos dois espetáculos: *Lautrec... Fin de Siècle* (1993 com remontagem em 1999, coreografia gestual inspirada na biografia do artista homônimo) e *Orlandos* (coreografia inspirada nos delírios de Virginia Wolf), que foi contemplado com o Prêmio Açorianos de Melhor Espetáculo, Melhor Bailarina (para Ângela Spiazzi), Melhor Iluminação e Melhor Figurino.

Ainda em trânsito com a cidade de Curitiba, continuei atuando como modelo vivo na EMBAP e iniciei um trabalho intitulado **Loucura como forma de Sanidade** a partir de pesquisas com os detentos no Manicômio André de Barros. Esta pesquisa de observação de movimentos dos internados, bem como uma reflexão sobre a insanidade afetiva que permeia qualquer um, resultou no que ficou conhecido como o **Latão**. O Latão era uma coreografia para espaço público em que contracenou com um tonel de lixo. Esta coreografia passou a ser apresentada aos domingos na Feira de Artesanato do Largo da Ordem. Impossibilitado de permanecer em Curitiba, regresso mais uma vez a Porto Alegre onde passo a dançar o Latão no Brique da Redenção. Em momentos livres

durante o dia, escolhia pequenos lugares no Parque da Redenção para me alongar e fazer algumas improvisações. Este momento foi importante, porque comecei a fazer minhas primeiras anotações de frases corporais. Comecei a escutar meus movimentos. Envolvido também com outros produtores de dança da cidade, participei da montagem experimental **A + E = D** com o bailarino Eduardo Severino e o percussionista Fernando do Ó e, também, de outras apresentações resultantes de pesquisas corporais como **O Resto é o Silêncio** de Ivan Motta e **Náufragos em Manhattan** de Airton Tomazzoni, espetáculo de dança que mistura o som da música eletrônica das pistas com a poesia de Augusto Campos, propondo uma colagem de cenas pulsantes que contrastam com a delicadeza de momentos em que “ficar parado parece ser a melhor atitude”. O momento, repleto de tantas intersecções, culminou com minha premiação como Melhor Bailarino pelo Prêmio Açorianos concedido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre em 2000. Envolvido com os movimentos sociais que transbordavam na cidade com a presença do Fórum Social Mundial, tive oficina selecionada para o projeto Descentralização da Cultura e passei a ministrar aulas de dança na Ilha das Flores.

Neste ambiente era surpreendido e (re)sensibilizado a considerar as dimensões sociais do corpo e da afetividade. Como contraste, em 2002, fui convidado a integrar a companhia de dança contemporânea Newton Morais Dance Company em Toronto, com a qual participei da montagem do espetáculo **Xavantes** (articulado a partir de gestualidades percebidas pelo diretor quando em pesquisa de campo e imersão na cultura Xavante) e **Ecstasy of Time** (uma montagem a partir de percepções dos hábitos noturnos da cidade de Toronto). Quando do retorno ao Brasil, em 2003, vim para a cidade de Brasília onde encontrei outros pertencimentos. Uma vez aqui, iniciei minha participação no Encontro de Coreógrafos e no Festival Internacional da Novadança. Em 2003, apresentei o espetáculo **Loucura como forma de Sanidade** (performance de ocupação urbana adaptado para o palco). Fui contemplado pelo Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal (FAC-DF) com o projeto **LAB-5** (2005, projeto de pesquisa coreográfica em que foram selecionados, por meio de edital interno, os trabalhos de Edilson Oliveira e Giselle Rodrigues,

para uma apresentação final que resultou no processo de espetáculo de **Como Água e Sal & Som lido no sono do sol**). Estes projetos eram, de alguma forma, parcerias a partir da possibilidade conferida a outros. Outros dois projetos foram parcerias a partir de uma intenção compartilhada de dança: **Desconexança** (2008, que resultou na montagem de espetáculo comigo e com as intérprete-criadoras Aline Contti, Elisa Teixeira e Mariana Rizério no qual era questionada a dinâmica afetiva do contemporâneo em uma coreografia experimental); e, **Pensar é o que o Cérebro faz quando está Sentindo** (2010, que resultou em vídeo-danças a partir das pesquisas colaborativas com Aline Contti, Luisa Günther, Maíra Zenun, Márcio Mota e Raquel Nava). Esta experiência de compor vídeo-danças para cenas urbanas resultou em novas possibilidades de meu próprio corpo.

Continuo dançando, mas agora de outra forma. Ainda existe o interesse na investigação de técnicas de movimento para compor uma linguagem de bailarino-criador. Ainda bailarino, uma formação que permanece nos vetores de meu corpo. Algumas vezes intérprete, por ainda participar de espetáculos de repertório. Outras vezes, criador em apresentações, espetáculos, performances e projetos. Nesta escrita o texto se desdobra com um novo olhar nas partes, para o entendimento do todo. Meu olhar agora acontece a partir das vídeo-danças, realizações mais recentes e muito próximas. Mais recente ainda é a foto-dança, linguagem que surgiu da necessidade de manter o corpo ativo apesar de fragilizado. Nestas duas últimas formas, o dançar é uma ação que acontece a partir da observação e ocupação do espaço urbano, da paisagem, do cotidiano. O dançar acontece como uma extensão do olhar que registra o ato dançado. Em cada proposta, a cena é o mote para o processo de criação coreográfica, sendo que a improvisação e as atmosferas de **Esperando Godot** (1952) são motivo. Não existe uma única explicação que justifica esta escolha. Ela é afetiva. Algo me toca. Talvez pensar na figura do Godot, não esperando sua presença, mas um sentimento de presença, uma energia iluminada, é o que me faz mover. Também percebo que a forma como acontece meu processo de criação vai ao encontro da pesquisa individual, descrita por Samuel Beckett (1906-1989), como “uma descoberta de padrões sociais” (RANGEL, 1976, p.8).

Fazer uma pesquisa de movimentos cotidianos que podem se transformar em uma forma particular no coletivo. Com isto, pretendo ampliar a capacidade de movimentos gestuais, que concatenados no espaço e formando linhas coreográficas, compostos de cenas e ações esquemáticas, podem consolidar a busca de uma poética do cotidiano, da performance de dança e do absurdo. Aqui, procurar o sentido e entender a **performance de dança**, como um conceito, no corpo e no espaço, pode/é um questionamento investigativo, ao encontro da poética do cotidiano. Para esta investigação, as estruturas de referência teórica são também uma metodologia. Entre outras, indico: (a) as premissas do Teatro do Absurdo; (b) os desdobramentos teórico/práticos da tradição da Dança/Teatro de Pina Bausch (1940-2009); (c) a proposta do intérprete-criador e sua pesquisa autobiográfica na busca de uma identidade própria ou linguagem artística como acontece em algumas performances (consideradas aqui um híbrido entre as Artes da Cena e as Artes Visuais). A partir destas referências pretendo transpor para o ato de dançar as atmosferas do texto de Samuel Beckett, **Esperando Godot** com liberdade de interpretação, em uma poética do absurdo. Compreendo a poética como “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” (ROSA, 2013, p.47).

A intenção é apresentar esta proposição para o espaço público, nos contornos urbanos da cidade, em que o próprio cotidiano está repleto de pessoas à espera de algo. Assim, como a finalidade não é desenvolver um espetáculo voltado estritamente para um espaço convencional, mas pensar possibilidades mínimas para o corpo onde quer que ele esteja, é preciso também refletir sobre o que significa dançar em espaços urbanos. É este dançar em espaços urbanos que me permite elaborar trajetórias para um **corpo absurdado**. O corpo absurdado é proposto como um corpo que ao se movimentar no espaço/tempo descobre sua existência mínima em detalhes, como: a articulação dos dedos dos pés; os tiques nervosos da musculatura; as texturas da pele.

Dentro desta sensibilidade, este corpo absurdado descobre o olhar sobre a intencionalidade do movimento: quando procuro o espaço de ação, para uma performance experimental

O corpo tem de se abrir ao espaço, tem de se tornar de certo modo espaço; e o espaço exterior tem de adquirir uma textura semelhante à do corpo a fim de que os gestos fluam tão facilmente como o movimento se propaga através dos músculos. O espaço do corpo, como espaço exterior, satisfaz esta exigência. O corpo move-se nele sem enfrentar os obstáculos do espaço objetivo estranho, com os seus objetos, a sua densidade, as suas orientações já fixadas, os seus pontos de referência próprios. No espaço do corpo, este cria os seus referentes aos quais as direções exteriores devem submeter-se (GIL, 2004, p.50).

Assim como o espaço, o tempo existe e se transmuta o tempo todo, mesmo no corpo físico ausente, existe o tempo no espaço que precede a entrada do corpo em seus movimentos de troca com o espaço. Tempo e Espaço estão presentes no contexto total. No espaço, existem ações do tempo e o interesse neste momento é a troca. O tempo todo é preciso correr riscos. Um destes riscos é justamente ocupar o espaço urbano com performances de dança. Assim, a **performance de ocupação**, é uma experiência cotidiana com o transeunte em seu espaço. Mesmo sem querer, existe troca porque existe uma intenção. Algumas vezes acontecem movimentos precisos em que pretendo compartilhar e trocar movimentos desconexos, sem um começo determinado. Tudo é movimento: um processo de criação ativado e experimental. Procurar novos caminhos para a improvisação é um esforço para o encontro de elementos e propostas. Instaura-se uma atmosfera: um acontecimento único.

Tudo é processo.

Estas reflexões tiveram início com o processo criativo para **Loucura como forma de Sanidade** (1998-2013), proposta que começou como performance e eventualmente transformou-se em espetáculo de dança. O interessante é que esta dupla identidade (ou dupla possibilidade de realização) faz com que esta proposta contenha uma qualidade paradoxal: quando acontece em um lugar não-convencional (na rua, na feira, na praça), é considerado performance e coloca em cheque o fato de ser apresentada por bailarino; quando acontece em espaço tradicional (palco, foyer, galeria), não é considerado dança e causa estranhamento. Aos poucos percebi esta duplicidade e refleti sobre ela. O que entendi é que esta qualidade de dupla identidade acontece em relação aos limites das expectativas atribuídas pelos que presenciam esta proposta. Quando esta acontece em um espaço tradicional, a plateia espera por algo que entenda como apropriado ao contexto no qual se encontra; em lugares não-convencionais, como não existe a expectativa que aquilo seja do campo do artístico, acontece outro envolvimento: desde o desdém até a curiosidade, ou puro entretenimento. Em espaços não-convencionais, não existe a necessidade de classificar se isto é ou não algo que pode acontecer naquele espaço pois simplesmente já está acontecendo e só depende de mim (e de todos os limites implicados) para que aconteça. Esta escolha de fazer acontecer a despeito do lugar, somente por minha própria vontade, fez com que me interessasse cada vez mais sobre as possibilidades de pesquisa de um intérprete-criador.

Saber o que era o intérprete-criador parecia perguntar para mim quem é Godot?. Mesmo assim, esta pergunta não tinha uma resposta. Então, esta pergunta ficou ainda mais interessante sem resposta. Por contaminação, sabia que alguns buscavam um deus oculto em Godot. Outros uma eterna e absurda condição humana. Outros procuravam alusões mais diretas ao contexto histórico do período da Segunda Guerra Mundial que transparece na angústia dos personagens. Será que Godot existe? Será que Godot é uma desculpa para falar do assunto, responder à questão da morte ou do significado da vida ou de Deus ou da espera. O grande arquiteto do todo. Nesta dúvida o texto tem sua sustentação.

Minhas reflexões me levaram a considerar as possibilidades do momentâneo e do fugaz. Na busca dos meus próprios movimentos, fui me conectando ao meu próprio corpo e aos espaços que ele ocupava. Assim, quase sem querer, comecei um diálogo urbano, pois era a realidade que eu tinha à minha volta. Com isto me contaminei com as coisas da vida, com as coisas que via, com os conteúdos que lia. Me deixava influenciar por questões da minha existência ao mesmo tempo em que era levado pelos pensamentos dos outros até que “tudo o que [havia] de estranho no homem [foi] sufocado e reduzido ao silêncio” (FOUCAULT, 1997, p.428). Talvez por isto, propus um desafio individual: dançar o meu próprio limite, o que acabou acontecendo e se desdobrou como mais uma proposta de pesquisa de movimento. Mais uma vez, esta nova proposta começou como uma ocupação do espaço urbano a partir de movimentos coreográficos que tangenciavam algumas questões que haviam surgido em paralelo à minha atuação como bailarino profissional. Buscava movimentações que evidenciassem novas formas de expressão nas quais as ações cotidianas do corpo pudessem ser incorporadas na linguagem poética da dança. **Dançar o Limite** (2009, reapresentado em 2013) tornou-se uma **performance de dança** em espaço público. Não apenas uma performance de ocupação.

Esta performance de dança evidencia uma pesquisa sobre o **corpo provisório** no espaço. A percepção das sutis atmosferas cotidianas aconteciam ao longo do processo de exposição pública do meu corpo que dançava o espaço de modo que as pausas no movimento permitiam a descoberta de novos caminhos de expressão e contato. Estas sensações não eram somente memórias de um acontecimento, mas momentos ao vivo. Nesta busca, sentia a vida como se fosse uma espera pelo por vir. Assim a partir do **Dançar o Limite** foi preciso escrever sobre as premissas do absurdo e pensar sobre algumas peças teatrais que revelassem uma instabilidade. Pensando em Beckett, ele mesmo não considerava definitivos os seus textos. As encenações eram variáveis e tinham instabilidade. Quando Beckett expõe “eu decidi escrever as coisas que sinto” (RANGEL, 1976, p. 8), a partir dessas palavras ele assume uma nova postura diante o próprio processo criativo e de toda a situação vivenciada naquele momento.

Beckett intensifica seu desgosto pelo puritanismo e pelas convenções sociais. Nesta preocupação não apenas com uma apresentação de um texto teatral, passa a encarar a palavra não somente como um meio sensível da expressão estética, mas como uma forma de mergulhar no vazio inerente a toda condição humana. Embora nesta época parece que tudo fazia parte de uma atmosfera depressiva, pós-Segunda Guerra Mundial. Naquele momento, mergulhar na melancolia era apenas mais um tipo de sentimento que mais tarde, em palavras, se desdobrou melancolicamente: “Eu não tenho nada a dizer, mas posso dizer até que ponto não tenho nada a dizer.” (RANGEL, 1976, p.8).

Samuel Beckett é considerado um dos mais importantes representantes da corrente conhecida como

Teatro do Absurdo

Outros autores desta linha seriam: Eugène Ionesco (1909-1994), Arthur Adamov (1908-1970), Jean Genet (1910-1986) e Fernando Arrabal (1936-...); embora juntos, cada um desses escritores tenha preocupações e técnicas únicas, que vão além do termo absurdo. Segundo a definição de Martin Esslin,

O teatro do absurdo se esforça por expressar o sentido do sem sentido da condição humana, e a inadequação da abordagem racional, através do abandono dos instrumentos racionais e do pensamento discursivo e o realiza através de uma poesia que emerge das imagens concretas e objetificadas do próprio palco (ESSLIN, 1968, s/p).

O sentido do que não tem sentido é sentido de formas diferentes para cada um. Faz sentido. Continuando, segundo Eugène Ionesco (autor de um dos primeiros espetáculos com esse pensamento de uma nova linha de teatro que representa de maneira pontual a solidão) o sentido do espaço de viver é o próprio questionamento da existência... o absurdo não precisa ser entendido ou ter uma explicação. Um exemplo é **A Cantora Careca** (1950), uma proposta inovadora nos objetivos cênicos, cuja iluminação tem uma atmosfera diferenciada e realiza a desconstrução de um figurino clássico: toda uma nova estética.

Neste momento, qualquer interpretação é mais importante que o próprio texto. O texto promove uma forma de leitura, o diretor pode trabalhar e abstrair novas formas e desdobramentos, os atores devem sentir e interpretar conforme suas vontades.

Como fazem os intérprete-criadores na Dança.

Se atendo à etimologia do termo absurdo, este remete para o latim *absurdu*, ou seja, contrário à razão, sem lógica. O Teatro do Absurdo seria assim, um teatro pensando numa realidade não tão real, fora de uma relação racional ou linear. Pensando na explicação etimológica do termo, é preciso pensar que o Teatro do Absurdo tem seu espaço dentro de outros espaços. É um teatro dentro de outros Teatros. Faz parte de outra coisa que são as Artes. Parece piegas, mas este Teatro é também parte do próprio conceito do artístico que apresenta cada um para si mesmo; a humanidade para o espelho; corresponde a uma época; a um contexto que envolve uma atmosfera social, cotidiana, política, espiritual. Tudo parte de um novo encaminhamento entre teatro e a realidade. Um tempo e uma atmosfera de encontro que naquele momento estava desprovido de uma visão de futuro, como se fosse fora do tempo, uma atmosfera do agora que não pensa no dia seguinte.

Fazendo uma quebra dos textos clássicos, era um pensamento para visualizar outras autorias em uma rede que transpunha os cânones para uma nova visão e para diferentes formas de entender ações individuais. Todos estavam juntos, sem ser um mesmo coletivo de autores e pesquisadores. Para entender essa nova tendência, é preciso reconhecer que não eram um conglomerado, mas estavam para além de um pacto de autores determinados a um tipo de fazer e de contradizer. Se realmente foi assim, não sei. O primeiro crítico que tentou uma sistematização, criando uma terminologia foi Martin Esslin em sua obra, ainda hoje de referência. Já o especialista em Samuel Beckett, o crítico Stanley Gontarski indica que o autor foi localizado como expoente do Teatro do Absurdo, mas que essa definição é limitadora e não contém a sua real dimensão.

Conforme Gontarski (2008) essa forma de escrever e atuar teve uma aceitação no contexto europeu, pós-Segunda Guerra Mundial. Assim, o Teatro do Absurdo foi um movimento teatral desenvolvido por dramaturgos europeus e norte-americanos, entre as décadas de 1950 e 1960, a partir da visão existencialista de que a situação humana é essencialmente absurda e sem propósito. Apesar de tudo parecer perdido, pensar no destino seria um caminho, mesmo que sem uma previsão de um futuro: pensar na realidade, no vazio, na solidão e ao mesmo tempo, pensar que tudo isto é ridículo e sem propósito. A lista dos principais autores além dos já citados inclui ainda Harold Pinter (1930-2008). Mesmo que esta lista não deva ser definida apenas como a dos autores do Absurdo. Gontarski (2008) acredita que as obras de Beckett ecoam nas pessoas, dessa forma não há sempre uma razão clara que explique isto, em alguns casos, é um mistério e um estado emocional que você nem pode descrever. Se você tem uma resposta emocional, mesmo sem saber o que é essa resposta, ela ecoa. Por toda a parte o vazio existencial, o nada de um homem isolado apesar de fazer parte de um coletivo permite que o Teatro do Absurdo seja uma forma de fazer uma leitura do mundo ou que pelo menos coloca o homem num questionamento de si. Essa reflexão profunda sobre a realidade, sobre o homem, sobre a linguagem e a relação do teatro com todas estas variáveis, permite que, por mais absurdo que pareça, o absurdo aponte um sentido. Este processo experimental e dialético entre realidade e teatro, dentro do contexto, no caminho de uma reflexão constante, não era para fazer muito sentido porque afinal o Teatro é (do) Absurdo. Sobre esta contradição, procuro pensar nas tais premissas, que podem fazer de tudo isto uma grande brincadeira lúdica transcendental. Neste devaneio: os dias podem ser felizes e também posso procurar uma beleza na poética do espaço de viver. Além destes autores, outros momentos e expressões artísticas, de certa forma, também influenciaram o Teatro do Absurdo. Posso indicar o Teatro Expressionista, Futurista, e Dadaísta, sobretudo no que cada um destes se relaciona com uma constante negação das lógicas e ordens pré-estabelecidas. Reconheço também uma clara influência de um vanguardista do teatro francês: Antonin Artaud (1896-1948). Em sua obra ele expõe o grito, a respiração e o corpo do homem como lugar primordial do ato teatral, denuncia o teatro digestivo e rejeita a supremacia da palavra.

Em sua proposta de um Teatro da Crueldade, não haveria nenhuma distância entre ator e plateia, todos seriam atores e todos fariam parte do processo, ao mesmo tempo. Já que suas peças debatiam e dissertavam sobre a temática existencialista, também permite aproximações ao Teatro do Absurdo.

Procurando um caminho na terra de ninguém,
demarcado unicamente pela presença de uma árvore, talvez.
Neste momento, a profundidade trágica,
visita o tempo de toda a gestualidade clownesca.
Que riso o absurdo provoca?

A crueldade não me interessa. Agora, será que no campo cômico, a atmosfera absurda já era evidenciada em suas atuações? Mais uma pergunta sem resposta. No meu momento atual, pensar em **Esperando Godot** também é sentir o absurdo nas minhas próprias entranhas. Toda a humanidade ou uma simples reflexão sobre o indivíduo dentro do coletivo, mistura-se em um pensamento contemporâneo, em um olhar para si mesmo. Como dançar a imobilidade? Entender que o corpo é tudo, além de uma explicação lógica, se localizar na natureza, sentir os devaneios. Tudo é puro movimento. Tudo pode fazer parte do muito. Sinto meus olhos cansados, percebo uma performance de dança, com as pálpebras e seu tremor involuntário que faz com que as coisas fiquem fora de foco.

Eu e o mundo somos um no outro.

Recapitulando. O objeto de pesquisa para esta escrita é a performance de dança absurda. Para abordar isto é preciso fazer uma referência histórica ao Teatro do Absurdo, cujo expoente considero que seja o texto **Esperando Godot** de Samuel Beckett.

A partir desta obra é possível compor sentidos para a compreensão do trabalho de improvisação, das técnicas de dança, da composição coreográfica, dos movimentos esquemáticos para cenas de performance que sejam absurdas; sendo que o que aqui é proposto são reflexões para a performance de dança. Existem outros tipos de performance, não cabe agora fazer uma tipologia. Preciso indicar que não quero separar linguagens ou propostas.

A objetivo é legitimizar a contaminação entre texto teatral; elaboração de cenas; técnicas de movimento; repertórios de dança; frases coreográficas; possibilidades conceituais da performance; foto e vídeo como registro técnico e forma poética. Faço uso da estrutura convencional da dramaturgia como metáfora: prólogo, primeiro e segundo atos são recursos estilísticos para escrever um texto que quer, não desconstruir os paradigmas e normativas do Teatro, mas compor uma discussão em que diferentes processos criativos contaminam-se para resultar em outras coisas híbridas e às vezes sem sentido imediato.

Este prólogo, tem a intenção de fazer uma localização histórica em conjunto com o meu aqui e agora. Talvez em outro momento, a escrita e a proposta seriam diferentes. Não é o caso, neste momento. Tudo foi escrito com um motivo de ser. No primeiro ato, apresento três agrupamentos de discussão para apresentar como a solidão de si e a percepção do vazio colaboram como desafio e impasse em um processo criativo para a **dança autobiográfica**. Pergunto: quais os sentimentos que permeiam o dançar como percepção de si? Como a Dança/Teatro de Pina Bausch (como parâmetro metodológico) ou a Performance (como linguagem específica) permitem negociar sentimentos como provocações para o movimento em cena? No segundo ato será proposto um método de aproximação ao absurdo enquanto atmosfera para o corpo em cena. Para isto, primeiro apresento a **autoscopia** como formação reflexiva do meu processo criativo. Entre os dois atos apresento ações em um registro de propostas poético-biográficas.

A este registro dou o nome de **cartografia**, como se fosse possível fazer um mapa afetivo dos movimentos que meu corpo já realizou dentro desta atmosfera do absurdo. Trata-se de um mapa com representações de emoções e sensações. São escolhas que faço e que me fazem sentido: um mapa corporal daquilo que realizo; as trocas com a grama, com o vento, com meu devaneio e as sensações. Tenho uma inquietação a respeito da forma de criar, sentir e perceber os movimentos. Procuo observar o processo de criação e seus desdobramentos, todos os movimentos-mínimos e seus resultados em performances de dança. Neste sentido, procuro perguntas (e não respostas) durante meu próprio processo criativo. Nesta tentativa de abarcar dúvidas, os questionamentos me colocam em um caminho onde será preciso assumir uma posição e correr riscos. Descrevo isto sem um pensamento linear. O que me toca, são as propostas para o movimento.

A escrita também é movimento e o que me faz mover.

O que move o corpo?

O que move a imagem?

O que faz o corpo ressoar?

O que pode ser absurdo?

Como transitar da espera para o movimento, do movimento para o nada?

Podemos nos separar em imagem e movimento?

Estamos sempre em movimento, estamos soando o tempo inteiro.

Imagem e movimento são ambas expressões do corpo.

Se propagam no tempo e no espaço.

A Fotográfica único registro da arte que um bailarino reside em outras artes.

Martha Graham.

PRIMEIRO ATO

Estrada no campo. Árvore. Entardecer.
Sentado sobre uma pedra, Estragon tenta tirar a bota. Faz
Força com as duas mãos, gemendo. Para, exausto; descansa,
Ofegante; recomeça. Mais uma vez.
Entra Vladimir.

Samuel Beckett
Esperando Godot
Primeiro Ato

1.1 A dança auto-biográfica: Dança/Teatro e Performance

A vida é insuportável para quem não tem sempre a mão um entusiasmo.

Maurice Barres

Un homme libre

Retomada. Esta escrita acontece a partir de uma mudança de sentido em minha trajetória. Como bailarino, tornei-me intérprete-criador: de alguém que executa repertórios passei a compor dramaturgias pessoais e/ou autobiográficas. A descoberta de sentidos com o próprio corpo na busca da incorporação de ideias mudou a minha forma de dançar. Depois, com meu **olhar de observação** do campo da dança, iniciei uma intersecção com as artes cênicas e também com as artes visuais. Alimentei minhas inquietações, experimentando a própria corporeidade em investigações que atualmente se desdobraram para a **performance de dança**; a **performance de ocupação**; a **vídeo-dança**; a **foto-dança**... Em mim o encontro entre a dança contemporânea e a performance é muito próximo: a partir dos repertórios da dança formal comecei a improvisar, o que gerou uma investigação de pequenas frases coreográficas que aos poucos configuraram performances. Em meio a isto apareceu em mim a percepção de meu próprio **corpo transitório**: um corpo ao mesmo tempo fluido e disponível a fazer parte de todo este processo. Um corpo que existe em suas várias formas/contextos que seria uma manifestação da expressão, das gestões artísticas. Além da transitoriedade, que implica uma mudança, a temporalidade deste corpo engendra outro tipo de disposição. O tempo como questão para a performance gerou um segundo nicho de preocupação para minhas investigações: o **corpo provisório**.

Esta ideia de corpo provisório me ajudou a pensar um corpo comum, com seus movimentos cotidianos, que dialoga com a relação entre formas e funções. Este corpo provisório altera e reflete o corpo no corpo: qual é o tempo da vida? Como acontece a rotina do dia-a-dia? Com todas as experiências acumuladas? Com sua estrutura física? Como trabalhar os princípios da dança a partir do cotidiano? O corpo provisório refere-se a uma constante transformação, sujeito a ação da gravidade e do espaço/tempo. É a partir desta ideia de um corpo dentro de uma trajetória de acúmulos, de uma estrutura física de encontro com a pele e o osso, de uma estrutura física com memórias afetivas, que pretendo desenvolver estas considerações e princípios que talvez sejam considerados como algo muito subjetivo. Isto pode gerar um desdobramento interessante na medida em que

no ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de relações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado deste conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de relações que acompanha o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente (DUCHAMP, 1957, p.2).

Fazer o corpo se movimentar e se desprender da dança codificada, se movimentar sem música (decisões que aos poucos fizeram parte de minha trajetória) revelou ser uma forma de buscar um estímulo interno de emoções contidas na memória corporal, pensando em fatos do cotidiano ou dos movimentos acumulados de meu aprendizado formal de dança. Tudo isto também atua na busca de novas possibilidades para composições em vídeo-dança e foto-dança. Resta ainda um outro tipo de corpo: o **corpo temporário**. O corpo temporário seria um **corpo referencial**, que depende de seu tempo de permanência em um estado de latência, em um lugar no espaço, em uma dimensão do sentido.

Dentro desta minha trajetória do dançar, o encontro com as Artes Visuais, me fez questionar: o que me faz mover? Por mais estranho que seja, esta pergunta surgiu justamente no momento em que, contaminado pela visualidade, o movimento já não era mais expressão necessária pois eu havia descoberto que podia desenhar, pintar, fazer outras coisas (que não foram suficientes). Busco entender estas experiências acumuladas para responder com meus três corpos: com o **corpo transitório** dentro de uma coletividade, em espaços públicos e privados; com o **corpo provisório** entendo como cada movimento gera novas significações; com o **corpo temporário** e sua localização no espaço/tempo compreendo o movimento efêmero. Algumas perguntas e questionamentos, permeiam estes meus pensamentos, mas tudo ainda é confuso e misturado porque estes diferentes tipos de corpo também são diferentes tipos de trajetória. Esta discussão sobre a relação entre a trajetória pessoal e o processo criativo recebe várias nomeações.

A composição atorial, intérprete-criador e dramaturgia corporal são algumas expressões que tentam dar conta do descentramento do discurso textual/verbal para processos de enunciação que emergem das interações complexas do corpo do ator -através de suas ações, gestos, estados, construções- com os demais elementos constitutivos da cena. Tais terminologias refletem também um processo de maturação criativa e propositiva por parte dos atuantes (CURI, 2013, p.2).

Esta discussão teórica ainda é muito recente para mim. Ainda não faz parte de todo o meu corpo. Meus pensamentos ficam intimidados com o que o olhos descobrem com as leituras. Com o coração aberto e com o olhar sensível. Iniciar o hábito de estudar, de primeiro descobrir outros autores para depois escrever está sendo um trabalho árduo. Os repetidos ensaios fatigantes agora parecem tão mais simples. Na falta de teóricos específicos que discutiam estas questões, procuro saber sobre como outros artistas pensavam sobre o próprio processo criativo. Lembro que nas pesquisas de dança de Merce Cunningham (1919-2009) também acontecia a incorporação do acaso, a economia de gestos ou a possibilidade de dançar sem música, com a ideia de uma ação presente, desvinculada de qualquer intenção de narrativa ou inclusão de história.

Cada coreografia de Cunningham deveria ser olhada não como obra acabada mas como um pedaço do fluxo de seu pensamento, como se fosse possível observar em um único momento de toda a sua trajetória. Todas as suas obras estariam encadeadas em uma mesma rede de informação. Assistir a um espetáculo seria como olhar essa enorme cadeia de coreografias, o fluxo de seu pensamento, através de um microscópio imaginário. O que estaria sendo visto representa uma pequena parte ampliada que estaria carregando as informações do passado, reescritas pela sua história e as informações que propiciariam um futuro (SANTANA, 2002, p.85)

Esta indicação de que as coreografias de Cunningham podiam ser percebidas como partes de um fluxo do pensamento das emoções e experiências, reverberou uma percepção de meus próprios fluxos coreográficos. Só que suponho que isto seja característico de processos e propostas que permeiam também outros intérprete-criadores. Como já indicado por Santana estas “informações do passado, reescritas pela sua história (...) proporciona[m] um futuro” podem ou não ser percebidas pelo espectador como parte de uma trajetória anterior daquele que ali se apresenta como continuidade de si mesmo. Ao longo de minha trajetória tenho pensando no corpo e sua interação: visualidade, ambientação sonora, composição espacial e linguagem cênica/na cena. Até mesmo quando não faço uma dança propriamente, mas elaboro a realização de performances de ocupação em espaços públicos, percebo que estou envolvido em um processo de experimentação prática de troca e composição com as possibilidades do campo artístico. Com isto, eventualmente surgiu uma outra questão: ao trabalhar com dança, tentava atender à minha vontade de compor novas formas de dançar, muitas vezes, só me restava perguntar:

como é que estas danças encontrariam seu público?

As pessoas que assistem a um espetáculo convencional são as mesmas pessoas que assistem a uma performance de ocupação em espaço público? São os mesmos olhos que veem? É o mesmo **olhar de observação**? Qual seria a relação entre formação de público e apreciação estética?

Por mais que normalmente a apreciação estética seja assunto de recepção, de comunicação, para mim também era uma consideração importante a ser feita no momento da criação como uma das etapas do processo.

Se o corpo pode comunicar e se a dança não é um código pré-escrito para colocar como mensagem; se pensarmos em espaço- tempo como construção do vocabulário do corpo na dança e num espaço físico que interfere como coautor da obra (...) em sintonia com as inferências urbanas, trará um corpo que dialoga com o entorno. (...) O corpo pode gerar uma terceira situação, nesse processo, incorporando o ambiente em que está instalado. (FREIRE apud MARTINS, 2007, p.167).

Não lembro mais quais são as outras duas situações, mas se o espaço físico pode interferir como “coautor da obra” no momento de compor uma cena, conforme proposto pela citação anterior, isto é válido tanto para o espaço convencional da dança, quanto para apresentações desta mesma cena/corpo em espaço público. Com isto aparecem dois desdobramentos distintos. Por um lado, o espaço exterior à cena (palco, foyer, praça, rua) são interferências que contaminam a cena com significados residuais. Cada um destes ambientes cria possibilidades específicas que podem ou não ser aproveitadas por aquele que propõe a cena.

Por outro lado, o próprio corpo de quem está em cena é um espaço que carrega consigo esta “terceira situação”. Este corpo está além dos limites das linguagens artísticas e suas especificidades. O corpo de quem está em cena pode especificar dimensões do sentido a depender se assume posturas aqui referidas como **corpo absurdado**, **corpo transitório**, **corpo temporário** ou **corpo provisório**. Cada uma destas escolhas pode estar sobreposta no mesmo corpo, ao mesmo tempo, dependendo da situação. Para se localizar em movimentos intuitivos. Mesmo assim, acredito que quando um corpo propõe fazer uma performance de dança existe a possibilidade de compor e relacionar diferentes conteúdos em um processo. Talvez por isso tenho interesse pela Performance que, assim como a Dança ou o Teatro, é uma prática artística que pode relacionar várias outras linguagens entre si. No entanto, parece que a Performance permite com mais constância que o processo seja uma metalinguagem do próprio processo e, para isto, utiliza somente o corpo: o corpo com tudo aquilo que ele contém.

O corpo enquanto totalidade de recurso necessário para compor uma cena em qualquer lugar. A Performance é o corpo como suporte para um conteúdo. “Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue uma narrativa tradicional” (GOLDBERG, 2006, p.VIII). Ao mesmo tempo, o corpo é, em si mesmo, conteúdo deste corpo que apresenta o corpo como corpo. Esta metalinguagem de referências que contém referências constituem um diálogo entre meu dançar e performances de dança que me ajudam a ser um corpo em movimento. Visível ou não. Um corpo que parado dentro de um espaço de ação pode significar tudo que ainda não foi interpretado. Algo se desenvolve que nem sempre tem justificativa desde o instante da intenção. Se o corpo tem função artística, como suporte, nas Artes Visuais, esta é apenas uma das ocorrências por entre as possibilidades de conhecimentos específicos.

Se “cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução” (GOLDBERG, 2006, p.IX), então posso afirmar que no meu processo criativo momentos esquematizados se repetem em instantes de um prazer efêmero, em expansões de plenitude. Seguindo este pensamento, é como se a Dança tivesse continuação em performances de dança e performances de ocupação e também nas vídeo-danças e nas foto-danças. Entendo que tanto a vídeo-dança quanto a foto-dança são ocupações de um espaço dentro de outro espaço em uma cena que resulta do enquadramento de outra cena. Neste mesmo corpo, apesar de ser um corpo transitório. Aos poucos entendi que nesta trajetória de meu corpo absurdado posso incluir não apenas minhas pesquisas de corpo e cotidiano, mas também diferentes formas de apresentação destas. Assim como o “homem flexível” que nos apresenta Ludovic Burel quando pensa no momento atual, capitalista e repleto de fluxos informacionais (KATZ, 2013), também identifico em mim a possibilidade do meu corpo ser múltiplo: “Outrora, ele dançava a farándola, a almée, o branle, a gigam, o fandango e mesmo o hornpipe. Agora, ele só faz aquilo. Sabe como ele a chama? (...)” (BECKETT apud KATZ, 2013, p.41). No entanto, não quero passar a fazer só aquilo. Quero continuar múltiplo e flexível.

Preciso pesquisar mais sobre isto. Esqueço. Lembro também da Pina Bausch (1940-2009).

LEMBRETE:

Entre 1955 e 1959, Pina estudou com Kurt Jooss na Folkwangschule, onde se diplomou. Em 1960, frequentou em Nova York a Juillard School of Music, tendo como mestres, entre outros, José Limón, Antony Tudor e Louis Horst. Trabalhou com Paul Taylor. Em 1961 tornou-se bailarina do Folkwang-Ballet, dirigido por Jooss. Colaborou com Jean Cébron. Entre 1973-1974, torna-se diretora e coreógrafa da companhia dos Wuppertaler Bühnen, ou seja, do Wuppertaler Tanztheat. Pina Bausch resgata uma parte da pesquisa de Rudolf Laban.

Na sua proposta de Dança/Teatro, Pina Bausch explora a improvisação como estímulo revelador de conteúdos emocionais e psicológicos, levando ao extremo o limite do inusitado. Nas improvisações, tendo o bailarino como intérprete de seu próprio personagem, sem música, utiliza a fala e, sobretudo, gestos cotidianos, revelando traços da personalidade de todos. Neste contexto, também poderia citar o Butô que, com grande diversidade de estilos personalizados tem a improvisação como essência de sua prática e sua historicidade. Estas lembranças são improvisos. A compreensão da dança é também uma forma de reflexão. O corpo pensa o que faz. Ainda sobre Pina Bausch, a partir de um comentário sobre uma cena de **Pátio dos Encontros** (Kontakthof/1978), no qual é apresentada a intimidade e convivência conflituosa entre o feminino e o masculino:

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

Nesta necessidade do outro, será que a dança é o outro da performance?

Uma troca constante com o outro.

(...)

Processo é tudo.



2. Pesquisa Google de Imagem para Pina Bausch, Kontakthof.

Se o ato de definir o que é performance causa dúvidas, isto acontece por este ser um conceito multi-definido e fluido dentro do qual as linguagens artísticas se misturam para além dos limites previamente determinados. Aqui, talvez a pergunta possa ser: o que é performance de dança?. Isto porque se a performance é uma mistura possível para quê qualificar e limitar seu escopo? No entanto, a resposta pode estar na história e teoria da dança ou no limite entre as atuações e as publicações de pesquisadores. Existem vários encontros, mostras e festivais que abrem espaços para a dança, mas seguem padrões de outras áreas e linguagens. A Dança pode expandir para incorporar dentro de si algo como as **performances de dança** que seriam muito mais um tipo de Dança do que uma particularidade da Performance.

Assim, acontecem desencaixes e neste contexto existe muitas vezes um perfil de dança que pode gerar espaços definidos e até estereotipados. Então, a **performance de dança** passa a ser um respiro para o dançar: uma tipologia do dançar e não uma especificação da performance. Isto também pode acontecer com a Performance se for considerado apenas que ela tem uma função de provocar estranhamento e desencaixe com outras formas e linguagens artísticas. Sendo mais específico ao que me interessa, a Performance é uma possibilidade de atuação artística que tem acumulado certas questões que nos permitem pensar no espaço/tempo em uma composição de cena. Assim, a Performance é uma outra forma que encontrei para apresentar um corpo que quer existir e questionar a própria existência dentro de um contexto.

É importante pontuar que o conceito de Performance, como o conhecemos nos dias de hoje, aparece somente por volta dos anos 1960, como indica Goldberg (2006). Antes disto, muitos artistas-pesquisadores começam a pensar o corpo em um contexto mais amplo que envolve o Teatro, a Dança, a Pintura, a Escultura. Uma das referências é justamente a Tanztheater de Pina Bausch que não podia ser classificada de forma excludente como uma coisa ou outra, mas sim tudo ao mesmo tempo em um único agora. Nas pesquisas que tenho desenvolvido até o momento, conhecimentos advindos com a realizações de performances possibilitam entendimentos que não podem ser reduzidos a um único conceito definido historicamente. Isto porque, a prática performática muitas vezes resiste a definições, para além da busca de uma única explicação daquilo que não se pode explicar, como indica Agra (2011). Já para Renato Cohen (2011) os discursos ideológicos, estéticos e poéticos tornam-se uma característica das artes performáticas na contemporaneidade. A ação de exhibir-se cenicamente, em qualquer lugar, sobre qualquer determinação temporal e carregada de hibridismo estético (das artes plásticas, musicais, visuais ou cênicas), produz uma ruptura com as formas conceituais da produção artística.

A tentativa de localizar a Performance, enquanto gênero, numa relação com outros estilos de Arte Cênica (da cena -ou- para a cena), é ao mesmo tempo difícil e contraditória. A Performance, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos de várias artes. O mais pertinente seria “localizar esta expressão com estilos afins e apontar estilos divergentes” (COHEN, 2011, p.139). Estilos divergentes: **performance de dança** e **performance de ocupação**. Será que são coisas diferentes? O interesse desta reflexão é encontrar alguns aspectos do processo de percepção, a partir de estudos/pesquisas no campo da dança. Segundo Cohen (1993) a percepção surge com o movimento. Sugere, que nossas primeiras percepções, ainda no útero, são percepções de movimento: processo este que se incorpora ao desenvolvimento das outras percepções. O movimento ajuda a estabelecer o processo de como percebemos; e como percebemos o movimento se torna uma parte de como nós percebemos tudo por meio dos outros sentidos. Nossa percepção e entendimento da atmosfera do movimento depende, segundo Cohen (1993), de todas as nossas experiências prévias de movimento, assim como para qualquer outro sentido.

DEFINIR

(...) uma **performance de ocupação** acontece quando o LUGAR influencia o desdobramento de esquemas corporais

e torna cada **performance de dança** algo singular e diferente.

Corpo + disponível + intuitivo = Corpo Absurdado

1.2 Sentimentos que permeiam o dançar como percepção de si

*Toda descoberta é feita mais de uma vez.
Nenhuma se faz de uma só vez.*
Sigmund Freud

Existir e se movimentar pode ser (sem dúvida é) um ato político, uma forma de se colocar no espaço e na própria existência. Procuo entender o mundo que me move e que nos faz mover na busca de um **corpo disponível** para o movimento e sensível em todos os níveis. Procuo sempre entender e também me contradizer em uma linha tênue. Partindo dessa proposição de que somos corpos, que é essa a nossa forma de ser e de nos relacionarmos com o mundo, preciso sentir o corpo que pensa sobre o corpo. Acredito que isto seja possível. Busco minhas memórias afetivas: tive uma infância na rua, subindo em árvores, desafiando as fronteiras do espaço, experimentando essas passagens de um lugar para o outro. Procuo pensar, a partir destas experiências de aprendizagem desde a infância: com elas, as conexões nervosas do meu corpo se estabeleceram. A partir de meu passado, procuro a força do presente do meu dançar, usando os traços e vestígios diluídos, diminuindo as distâncias entre a memória e o atual: transformo tudo para não ficar nada no esquecimento. Tudo que é lembrado é vestígio de algo preservado, para existir e ter um significado, se transformar em movimento e relatos, para não deixar de existir. Neste sentido, a percepção de uma trajetória, pode assumir diferentes caminhos: busco escolher o que me faz sentido, dentro do contexto. Em minhas leituras identifico que existem dois tipos de resgate das coisas que aconteceram

contrapõe a manutenção de dinâmicas da memória que se mostram integradas e inconsciente de si mesmas, capazes de organizar espontaneamente o presente, e outras, nas quais o passado se dilui como herança e no antigamente dos ancestrais e no tempos indiferenciado dos heróis, as origens e do mito, sendo que em ambas a "história" se converteu somente em "vestígio" ou "trilha" (NORA, 1993, p.8).

Esta escrita irá procurar um olhar sobre alguns trabalhos, para entender e visitar o que já foi feito e ter o entendimento do agora aos poucos: busco uma identidade em cada proposta artística da qual já participei: como bailarino; como intérprete-criador; como performer. Em um videodança, (con)TRATO (2011) o videomaker Márcio Mota até criou uma nova categoria nos créditos: também posso ser um **perforino**. Ele é uma parceria importante no desdobramento do processo de criação, com seu olhar de videomaker e suas proposições de movimento. Posso visualizar a construção e reconstrução desta trajetória de vários elementos, porém com um novo entendimento. Ao pensar assim, deixo um rastro de algumas situações. Cada vez que entro em contato comigo mesmo, quando sou corpo provisório de mim mesmo, construo uma nova história. A escolha é sempre difícil de se fazer. Quando estou fazendo escolhas, mesmo não intencionais, isto também constrói um vestígio a ser notado. O desejo de buscar maneiras de dizer o que já existia, mas não era dito por não poder ser falado. Coisas que ficam misturadas, situações atuais, pedaços do tempo para ter uma visão do todo. Todas as conversas, para além do ruído da rua, da ação de existir em novas experiências do cotidiano, fazem um pouco de mim. Procuo me colocar em minha própria trajetória, em alguns momentos, também solitário. Em outros momentos, busco estratégias múltiplas, para não me perder no processo de criação. Estar vivo é mais um ato de sobrevivência, sem olhar com nostalgia, mas com prazer de existir, me localizar e me divertir. Lembro de coisas que fazem parte de mim. Sou tocado, de alguma forma, talvez pela temática, talvez pela própria performance da artista Marta Soares em **Vestígios** (2010).

Ela desenvolveu uma pesquisa coreográfica, a partir da imersão física em escavações arqueológicas de cemitérios indígenas, característicos do litoral brasileiro: sambaquis. Ao longo do processo, a artista tomou como oportunidade as próprias escavações já disponíveis. O encontro com os sambaquis, dessa maneira, é também o contato com os buracos cavados a partir dessa busca arqueológica. Aqui o sítio é o próprio exemplo de uma busca da memória das coisas.

A questão fundamental, e que parece atravessar a cena atual como um todo, reflete uma mudança radical de perspectiva, substituindo o vazio do simulacro (automaton) pela dinâmica da presença, acessada justamente através de um vazio criativo (tuché) – a paragem do performer – e da inclusão absoluta do espectador, a ponto de diluir tal categoria. A presença é a dinâmica entre experiência e consciência, impressão e expressão, substância e memória, o momentum entre esperar e agir. Através da pausa, do silêncio e da ausência, atravessamos a morte do Simbólico, ativando e intensificando o Real latente – o movimento, o som e a presença. (FERNANDES, 2011, p.85)

Não sei mais qual a ordem. A proposta de Marta Soares e esta citação estão misturados em mim. As duas coisas juntas provocam uma inquietação que ocupou meu pensamento por alguns dias. Comecei a questionar o movimento e suas possibilidades mais uma vez. Sobretudo, a estratégia estética de ambientação de um lugar (a paisagem que sugere o vídeo) até que seja outro lugar (o espaço da instalação). Aquela areia do sambaqui é soprada pelo ventilador. Descoberta: algo acontecia. A sola do pé. A pele. Partes de um corpo. Aquela pele misturada ao sambaqui. Até que, progressivamente, aparece um corpo: parado, deitado, numa refinada imobilidade.



3. Pesquisa Google de Imagem para Marta Soares, Vestígios.

Depois, a contaminação teve continuidade em uma sugestão que surgiu na banca de qualificação. Encontro uma nova referência e penso no que significa a frase “tornar-se corpo desde seus limites, borrando suas fronteiras” (DALTRO, 2014, p.44). Qual o limite entre o corpo e a memória? Qual a fronteira entre o corpo e todo o resto? Nossa memória é como aquela areia que desvela um pedaço de nós mesmos. No dia-a-dia realizamos muitas camadas corporais. Todas as minhas memórias são imagens. São camadas dentro da minha pele. O meu corpo não descama esta pele. Procuo observar tudo o que posso: andar na rua. Quais as características dos meus movimentos e dos movimentos do outro? Neste olhar de observação, começo a perceber a relação que os pés estabelecem com o chão podendo presumir expressão de agressividade, leveza, dor, alegria ou até um desligamento com movimentos que acabam revelando possibilidades sobre o mundo ou até uma ausência. Uma mistura de percepções artísticas.

Cada percepção é um tipo de linguagem. Cada linguagem é uma escolha de expressão. Os atravessamentos entre percepções não têm limites. Por qual motivo deveriam existir limites entre linguagens? Se cada linguagem é apenas um recurso técnico, uma tradição de formas e conteúdos. Apesar disto, cada linguagem possui suas respectivas percepções, as duas coisas juntas dispõem, numa encenação de cena (ou do cenário e da paisagem) de modo que também aconteça uma quebra. Perguntas e imagens passam no pensar, como captar o olhar das pessoas para o que está acontecendo na cidade? Você passa todo dia por um mendigo que está dormindo próximo à banca de jornal, você não olha mais e aquilo perde o sentido, mas mesmo assim o mendigo pode ser uma possibilidade de elaborar a criação de algo. O processo criativo é um processo de sensibilidade do olhar, mas às vezes é preciso direcionar o olhar para que vejam também aquilo que escolho observar. Quando duas pessoas carregando uma moldura e param diante de uma cena e a emolduram, isso cria um foco de atenção e vira um quadro, uma moldura, para a pessoa que passa na rua, uma situação inusitada, um algo diferente. Luisa Günther fez isto em sua proposta poética de ocupação de espaços urbanos **Paisagens em Trânsito** (2014).

Quem acharia isto diferente, se tantas situações absurdas acontecem na rua? Por que seria mais absurdo do que uma briga no trânsito? Quando decido ocupar a rua com uma performance, recorro a cidade, mudando o ritmo das pessoas e fazendo com que elas vejam a cidade de uma maneira diferente. Tudo pode ser uma oportunidade. Uma quebra da rotina tão fugaz. Uma imagem dentro de outra. Todas elas revelam o olhar de quem vê. Identifico que em alguns momentos apresento neste projeto meus próprios pensamentos como se pudesse escrever as ideias assim como acontecem dentro do meu corpo.



4. Luisa Günther (2014) Enquadramentos: Paisagens em Trânsito. Poética de Ocupação Urbana.

Parece um devaneio. Reconheço. Como qualificar este devaneio? Como fazer o outro acreditar nele?

Conhecemos certamente a maneira como utilizar a intuição intelectual, ainda que seja senão por comparação com nossos olhos, pois quem quiser observar muitos objetos ao mesmo tempo com um só olhar não vê distintamente nenhum deles; e, do mesmo modo, quem tiver o costume de prestar atenção a muitas coisas ao mesmo tempo, um só ato de pensamento, fica com o espírito confuso (DESCARTES apud NOVAES, 2003, 6-8)

O esforço do meu pensamento consiste, no olhar de observação em decifrar imagens, entender o mundo a partir delas.

Traduzir as imagens é uma forma de sensibilizar e ficar sensibilizado e dar sentido, mesmo que no momento presente pareça confuso. Neste processo, cada imagem quer tornar-se palavra, frase coreográfica, de novo imagem, memória, respiração. Tudo pode se transmutar em movimentos, na escolha daquilo que o corpo consegue realizar. Realizo e percebo o que o meu corpo faz e já fez, pois julgar é uma forma de pensar. Procurar sentido e sua sucessão cria uma realidade absurda, com leveza, sem que isto seja uma simples soma de elementos. É um desafio.

Há uma construção de pensamento nas imagens e através delas. O olhar é feito de luz e sombra do visível e do invisível. Pensando que mesmo no escuro, existem pequenas/sensíveis sombras mais escuras. Procuro entender. Posso falar o que proponho, mas a percepção e o entendimento do outro, é outra coisa que pode não fazer sentido. Talvez este seja o maior absurdo. Neste sentido, posso fazer anotações do que vejo, percebo e tento entender, mas jamais ter o domínio daquilo que vai ser compreendido. Posso querer fazer imagens dos movimentos e dos significados de meus momentos. Posso querer fragmentar quadro-a-quadro cada vídeo-dança e analisar os vetores de movimento para compor uma notação das linhas coreográficas do que já foi feito. Para quê? O movimento já existe e foi feito sendo que é tanto mais complexo a sequência de sensações que nem sempre transparece nas cenas e seus respectivos movimentos. Lembro de algo que li:

Perplexa sinto a multidão nos metrô, na cadência dos passos somados, no cruzamento de corpos que quase se tocam mas que se afastam, cada um tomando rumos secretos de existência privada. Falo e ninguém entende. Não consigo comunicar essa mudança de conceito que para mim era tão profunda e radical dividindo a arte entre “o que já era” e o que poderia ser. Sinto profundamente a queda de valores de palavras que deixaram de ter significado (CLARK, 2006, p.352).

Às vezes também sinto como é difícil explicar a mudança de conceito.

Ainda mais quando os conceitos novos tem dentro de si os antigos, sem uma oposição, mas uma complementaridade conquistada. Sempre procuro ter uma visão do todo, sem negar o que já fez parte de mim e por isto ainda me compõe. Para criar um sentido para as coisas, meu texto pode fluir com dúvidas, na desconstrução do pensamento, na busca de pequenas razões. A palavra pode ser movimento, transmutar em dança. Busco um esgotamento da palavra, construindo uma linguagem e criando imagens até o momento quando a linguagem atinge o limite. Em referência ao pensamento através de imagens, que geram outras coisas além de si mesmas e por isto ficam indefinidas. Será que palavras dançam? Palavras são movimentos no espaço a partir das imagens que criam. Gosto desta citação:

Deleuze chama de imagem, visual ou sonora, caracteriza com uma imagem pura, integra, potente, singular, que não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura. Isto permite pensar alguma coisa que vem de fora (MACHADO, 2010, p.19).

Não sei se palavras são o suficiente para definir as coisas. Quando as palavras ficam indefinidas elas são mais interessantes. Para escrever sobre o movimento: como o movimento vem de sentimentos. Escrever sobre os sentimentos possíveis do corpo, sobre movimentos que geram sentimentos, tudo isto faz parte de subjetividades e sensibilidades tão particulares. Fico com vontade de escrever sobre os sentimentos e os movimentos.

Como se este projeto pudesse ser isto: colocar em palavras esta ideia que permanece, porque é difícil descrever em palavras, um sentimento individual. Como explicar uma sensação de estar parado e seu corpo estar só, sem o contato com o outro. Só que este corpo, em solidão não é um estado de estar sozinho. Na solitude, quando o corpo está sozinho, ele não está só, simplesmente o estado de solitude. Confuso. Misturado. As palavras não podem trair esta confusão. Seria absurdo. As palavras precisam ser usadas para confundir também. Retomo. Existe uma grande diferença para ser observada. Estar sozinho e bem consigo mesmo é quase um estado de meditação, mas estar sozinho de alguma forma é também um momento em que tudo incomoda, talvez é ao mesmo tempo a falta e a necessidade do outro. Tudo isto pode gerar um problema de estado de espírito, pode ser uma desculpa para dançar e gerar espaços de convívio com o outro. Procurando caminhos para o movimento, conseguir perceber cada parte do corpo, neste desequilíbrio, gerando movimentos mínimos. Neste estado de presença da solidão de estar sozinho, o que me faz mover? O silêncio e a música que vibra o chão, o chão que os pés pedem permissão para tocar. Este mover, que é quase (in)visível, é uma vibração que conduz o corpo e faz ele estar vivo e existindo. O corpo pode existir em si mesmo e estar sempre trocando com o mundo de alguma forma sensível. Solidão e a ausência do outro. Solidão e a urgência de si mesmo. Solitude é a presença de si mesmo. Sensibilidade de si mesmo.

Sendo assim, a sensibilidade entendida como possibilidade de conhecimento, como uma forma de apreensão da realidade, permeada pela experiência vivida e compartilhada com o outro foi uma das vias para entender não só o movimento que se torna dança como o corpo que se transfigura em formas coreográficas (DANTAS, 1999, p.10).

OLHAR + REFLEXIVO = observação + INQUIETANTE

Os sentimentos fazem parte de como estamos e como entendemos o mundo à nossa volta. Todos os sentimentos fazem parte de mim? Sim, mas é muita coisa. Todo o mundo está em mim, mas não o tempo todo.

Sentimentos podem ser momentos de uma coreografia. Em quem dança e em quem é tocado pela dança. Nem sempre o sentimento que se dança é o sentimento que toca o outro. Só alguns sentimentos por agora. Nem todos. Solidão. Angústia. Prazer. Desejo. Ou os sete pecados capitais. Sentimentos que transformam atitudes perante o mundo. Sentimentos que são atitudes e propostas para gerar movimentos. A vida com seus sentimentos e suas conexões humanas. As relações íntimas entre cada um com suas desconexões, sofrimentos, tristezas, alegrias. Estou buscando pensar um exercício do sensível, com intensidade necessária para a execução do gesto: quais sentimentos são suficientes? Sentimentos aparecem quando procuramos pelo ritmo corporal: espaço, tempo e ritmo. Os sete pecados capitais são atitudes humanas contrárias às leis divinas. Foram definidos pela Igreja Católica, no final do século VI, durante o papado de Gregório Magno, são eles: 1.Luxúria; 2.Gula; 3.Avareza; 4.Ira; 5.Soberba; 6.Vaidade e 7.Preguiça. Quero entender os pecados, não como pecados, mas como propostas de processos criativos para ativar o corpo. Propostas para pensar movimentos que podem ser gerados por sentimentos ou direcionamentos do sentir:

1. Luxúria: entender o corpo fora dos costumes e das sensações do próprio corpo. Um corpo exagerado de sentimentos. Com mais sentimentos que o de costume. Um corpo preenchido de sentimentos e estranho para si mesmo. Como pensar em movimentos fora da rotina, no espaço urbano, andar na rua e não ser comum. Se arrastar na rua. Andar de costas. Fazer parte da rua como se tudo fosse corpo. Que sensação o corpo pode ter no momento atual?

2. Gula: desenvolver um trabalho de performance, ficar comendo pizza até o ponto de esgotamento, até o corpo não suportar e assumir as consequências. Vomitar pizza é performance? Exagero. O movimento corporal de um corpo que vomita é uma dança?

3. Avaréza: montar um personagem desprovido de tudo, um mendigo, andarilho perdido no tempo e espaço, mas para se conectar com o mundo, com um certo ritmo. O mendigo como exemplo de uma avaréza ao contrário. O outro, generoso consigo e sem nada do mundo.

4. Ira: ter raiva do próprio movimento, fazer uma atmosfera, que se mover é uma culpa que cria o proibido para si mesmo. Esta tensão pode ser um ponto de busca do mover.

5. Soberba: esperar e depois de passar por todas as propostas anteriores, o corpo já está esgotado, buscar um movimento com leveza e ficar em movimento, pode ser um prazer de alegria e certo orgulho de si mesmo. Saber que é possível realizar movimentos a partir de sentimentos. A certeza é o suficiente.

6. Vaidade: buscar movimentos belos e fortes, mas estes estereótipos chegam em um possível ridículo. Como é pouco ser apenas belo e formal. Dança como uma linha do corpo.

7. Preguiça: depois de fazer todas as propostas, só resta dormir, não fazer nada, só esperar.

Palavras ou provocações de movimento, com o ritmo da fala. Com uma proposta de repetição do movimento, mesmo com a efemeridade, em primeira instância. Ao capturar o movimento, existe um pequeno controle do que é feito. Posso fazer pequenas gravações, posso me observar e mesmo contracenar com a minha própria imagem projetada ou refletida. Neste sentido, meu interesse em buscar novas possibilidades tem por intenção estar sempre experimentando. Estas palavras são sequências para o mover: posso querer outros apegos de forma exagerada, no desejo de bens materiais. Acumular apego a prazeres carnais. Sexualidade como uma disputa dos costumes. O que é ser lasciva? Comer é ter prazer.

Ser superior é mesmo uma coisa que se pode escolher? O que é um sentimento necessário ao corpo humano? A raiva contra si mesmo. A vontade de vingança. A manifestação de orgulho. A arrogância excessiva. O aspecto físico. Poder conquistar a admiração. A negligência. A falta de vontade dá trabalho. Quais são atividades importantes? Andar. Sentir. Desfazer. Esperar. Solidão. Som. Tempo. Ritmo. Tempo. Esperando. Tempo. Intuir. Perceber.

1.3 Solidão de si e a percepção do vazio: impasses e desafios

*Qualquer coisa que se sinta/
tem tanto sentimento deve ter algum que sirva.*
Arnaldo Antunes
Socorro

Os impasses precisam acontecer para nos lançar no mundo das inquietudes e para nos fazer querer deixar outros movimentos acontecerem. Fora da norma. Sem querer. Sem perceber. Seja no lugar escolhido para desenvolver uma performance ou ter um entendimento histórico, para se localizar no fazer. Buscar desafios, se contradizer, todas as dúvidas e as angústias servem como conquistas dentro de si mesmo. Estamos no mundo, onde tudo e todos se transformam a todo instante e o movimento se transmuta e se transforma em todos os momentos. O momento do agora, já passou. O tempo pode ser uma memória. Elas podem ser pequenas imagens afetivas. Quero sempre lembrar e tentar não esquecer. Acreditar nas escolhas. Lidar com as mudanças.

**Qualquer coisa pode ser artística.
Acreditar nesta possibilidade.
Ver a mudança e aceitar as diferenças.**



5. Bauhaus, Das Triadische Ballet, figurinos de Oskar Schlemmer, Stuttgart 1922.

Para mim esta imagem transformou-se num repositório de múltiplas significações. O que primeiro me fascinou foi a foto por si própria, a sua composição encenada, a sensação de movimento na imobilidade da pose que, estranhamente, gera uma infinidade de movimentos. Olhar e sentir uma infinidade de movimentos. Os figurinos funcionam como um expressão plástica de um conceito de futuro e simultaneamente afirmam seu contexto histórico, por fazerem parte de um presente que é o passado deste futuro o qual remete. Inserido na estética da Bauhaus, com suas montagens misturando corpos e partes de máquinas, uniformes/figurinos. Conseguir dançar, se movimentar com limitação de movimentos, gera um desafio e novas possibilidades de se mover. É também uma foto de uma foto e uma imagem recortada, o que nos coloca em diálogo com o tempo, numa metalinguagem sobre o deslocamento entre a situação e a sua contemplação, como arquitetos de um mundo novo ou em uma premissa de futuro. Perceber alguns processos criativos permite um entendimento da transformação do pensamento sobre a Dança. Às vezes, dançar é movimento. Outras vezes, dançar é a imobilidade de uma pose, quase uma pequena respiração. Alguns processos criativos transformam-se em cenas, em espetáculos. Outros ficam no silêncio de não ser. Pela leitura teórica, também é possível entender a prática e localizar propostas de Dança.

Pretendo perceber nos processos criativos escolhidos para compor minha cartografia a possibilidade de diálogos com outros processos criativos que fazem parte do repertório de referências da Dança enquanto área de conhecimento. Para isto, realizo uma produção imagética desta minha cartografia, visitando e [re]significando cada momento até o agora no tempo ao vivo da própria escrita. Uma coisa é constante: percebo que meus movimentos são uma pesquisa relacionada ao corpo no espaço: o corpo como espaço; o espaço atravessando o corpo. Em alguns momentos, ausência do corpo. Com esta contaminação mútua e simultânea realizo performances de dança.

A **performance de dança**, tem uma busca constante no espaço do próprio corpo, a partir do corpo, para a construção e pesquisa de ideias. O corpo é ao mesmo tempo parte de um imaginário, atua no inconsciente, nas emoções, realiza ações dentro dos desdobramentos estéticos. Tudo pode fazer sentido: a musculatura; a pele; o suor; o cabelo; as extremidades; a pulsação; o ritmo da respiração. Na sequência do que acontece com o corpo não existe um pensamento lógico de começo, meio e a busca de um final. Na performance de dança a proposta da composição cênica é a própria dança, que pode ter linhas coreográficas ou movimentações aleatórias que procuram caminhos para compor este tipo de criação. Estas movimentações geram possíveis relações entre o corpo e outros objetos: o próprio corpo pode ser objeto de si mesmo. Algumas vezes, os caminhos são perdidos: uma movimentação aleatória pode vir a ser gratuita, mas nem por isto, perde sentido: a experiência da movimentação fica de alguma forma registrada no corpo. Com o movimento é possível ter uma percepção do espaço que permite um exercício a partir do corpo e de sua sinestesia. Todo este processo de uso do corpo em determinados espaços, específicos e escolhidos, promovem uma encenação de dança para performance: pode ser uma contemplação, uma comunicação, um silêncio.

A proposta que procuro reverbera um acúmulo de questões que tangenciam a Dança e a Performance enquanto possibilidade de pensar o corpo no espaço urbano. Compartilho desta percepção que “o corpo é uma mídia, um processo constante, permanente e transitório, de acomodamentos das trocas com o ambiente onde vive” (KATZ, 2003, p.165). Explicito esta qualidade do corpo pois ao dar continuidade ao meu trabalho de dança como intérprete-criador em Brasília tudo isto influenciou minha busca e pesquisa nesta cidade tão particular. A organização urbana, a agitação cotidiana, o imprevisto, o novo se repetindo, tudo isto alimentou minhas reflexões sobre o que significava esta cidade. Em Brasília o urbano é outro. Quando finalmente permiti que a cidade vivesse em mim pude resgatar certos questionamentos e constâncias de pesquisa: o meu corpo é o mesmo e outro em uma cidade em que até mesmo o próprio suor é diferente ao dançar. Além das minhas investigações, talvez um dos motes desta escrita seja o meu próprio corpo, um **corpo absurdado** que observa a si mesmo em suas complexidades, mas isto não é particularidade minha.

O corpo tem sido tema, suporte e motivo técnico nas artes ao longo de sua história e apresenta novas possibilidades no momento contemporâneo como indicam vários autores (ARCHER, 2001; CANTON, 2011; GOLDBERG, 2006; JEUDY, 2002; MATESCO, 2009; ZUMTHOR, 2007). O conceito de corpo não é suficiente. Preciso ocupar um corpo provisório que migra de meu foco de atenção para desdobrar-se em outro conceito: o de **corpo absurdado** que seria um corpo que se movimenta exclusivo às particularidades mínimas de si mesmo em suas próprias percepções da corporeidade mínima que se expressa por questões sutis de si mesmo. Este corpo absurdado deve acumular os nichos da espera, que por ser demorada, torna a existência prolongada em sua ocupação, em sua demora em ser transitório. (uma percepção de meu próprio corpo que me faz pensar sobre o corpo e partir disto crio ações para ser meu próprio corpo). Surge o devir de **performances de dança** em que procuro desenvolver um trabalho prático a partir do qual acontece este trabalho teórico para compor a escrita.

Vou procurando os impulsos criativos em resposta a minhas razões/dúvidas, anseios, desejos, imagens, me contaminando, nas contradições, procuro ter uma reflexão de cada performance de dança em suas dimensões. Alguns trabalhos se transmutam: já existem como registro de um momento. Podem ser trabalhos suficientes em si, ou ideias vivas para outras performances de dança.

Fundamento esta intenção de mapear minha produção na **cartografia**, método de pesquisa que se baseia nas ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari (ROMAGNOLI, 2009). Este método possibilita o estudo da subjetividade, pelo questionamento do paradigma moderno, que possui como sustentáculo a razão, a objetividade e a busca da verdade. Existem outras razões, não-lineares, que nem por isto são mentiras. A cartografia permite que seja elaborada uma compreensão do dançar como um processo de significação, porque muitas vezes, mesmo que o intérprete-criador saiba o que quer dizer, os outros também tem suas sensações e suas leituras do que está sendo visto e que podem desconstruir modos tradicionais de produção e concepção artísticas, para elaborar outras possibilidades do mesmo ou do outro. São os momentos, as frases coreográficas e os movimentos percebidos pelo encontro com o outro, que podem ou não trazer novas marcações, romper o pensamento racional, buscar memórias, ter novos olhares. Cada vez que o presente vem à cena, o futuro pode ser diferente do passado: tudo que já foi vivido pode ser [re]significado, visitando. Novos sentidos conhecidos podem fundar outros impensáveis. Logo, são estas relações que podem ser mapeadas no método cartográfico, para se conhecer a complexidade das possibilidades.

O que a cartografia persegue, a partir do território existencial do pesquisador, é o rastreamento das linhas duras, do plano de organização, dos territórios vigentes, ao mesmo tempo em que também vai atrás das linhas de fuga, das desterritorializações, da eclosão do novo. Cartografar é mergulharmos nos afetos que permeiam os contextos e as relações que pretendemos conhecer, permitindo ao pesquisador também se inserir na pesquisa e comprometer-se com o objeto pesquisado, para fazer um traçado singular do que se propõe a estudar. Nesse sentido, a cartografia tem como eixo de sustentação do trabalho metodológico a invenção e a implicação do pesquisador, uma vez que ela baseia-se no pressuposto de que o conhecimento é processual e inseparável do próprio movimento da vida e dos afetos que a acompanham (ROLNIK, 1989).

Aos poucos permito que meu corpo mergulhe nos próprios afetos, que meu corpo mergulhe dentro de si para transformar o próprio corpo em objeto a ser pesquisado. Sempre deixando que o próprio corpo veja, ouça e fale a partir de si próprio. Posso escolher, fazer seleções, construir e fazer reflexões diante de um processo de sensibilidade no encontro entre o fazer e o dizer sobre o fazer. Tudo ao mesmo tempo, em uma simultaneidade composta por produzir este texto a partir de um reviver do sentir. Escrever como se fosse possível criar novos movimentos para ocupar o espaço de escrita no papel. Pensar nas palavras como um momento de movimento do pensamento tanto quanto escrita do corpo do que está inscrito no corpo: na busca de novos caminhos nesta atmosfera de um dançar que espera acontecer.

Escrever palavras também é uma técnica, com precisão de escolhas

Fico imaginando: como será que **Esperando Godot** foi escrito? Como é escrever para Beckett? Como seria se Beckett dançasse o que escreve? Beckett sabe dançar?! Segundo o poeta Paulo Leminski, talvez nenhum escritor do século XX apresente o ser humano nas mais extremas fronteiras de abjeção e precariedade como Samuel Beckett. Quando o poeta escreve sobre a tradução do romance *Malone Morre*, ele repete as palavras “desespero”, “decadência” e “destruição” para resumir a atmosfera geral a obra beckettiana, chegando mesmo a afirmar que “Beckett é uma virtuose de vazios” (LEMINSKI apud CARDOSO, 2010, p.10). O vazio parece ser uma constante que não precisa ser preenchido. O estranhamento, buscar um sentido do dito sem sentido. A trama de *Esperando Godot* é sustentada pelo drama implícito da ausência de Godot, uma ausência que se desenvolve em toda a cena, com uma força tão grande como qualquer presença. Esta atmosfera é de certa forma, uma angústia e uma espera do nada. Como falar de uma forma lógica, a partir do poder de transmutação que tal vazio instaura, ao criar uma expectativa crescente em torno da vinda ou não de Godot, essa espera, este momento, cria uma sequência de ações, como um começo de um jogo.

Esperando Godot é uma obra da ausência e do acaso. Um acaso meticulosamente construído de tal forma que o caos engendra um imaginário lúdico como se uma nova forma pudesse existir porque precisa existir para novos conteúdos acontecerem também.

Gosto de pensar esta citação:

O que estou dizendo não quer dizer que, de agora em diante, não haverá mais formas na arte. Quero dizer que haverá uma nova forma e que esta forma será de tal tipo que admita o caos e não que tente dizer o que o caos é, em verdade, qualquer outra coisa. A forma e o caos continuam separados. Este último não é reduzido ao primeiro. É por isso que a forma se torna uma preocupação, porque ela existe como problema aparte do material que acomoda. Encontrar uma forma que acomode a bagunça, eis a tarefa do artista agora. (ANDRADE, 2001, p.193)

O que é possível fazer de novo a partir de agora?

Como dançar o que já foi dançado também? Como incluir todas as referências? Ao menos uma: May B é uma peça coreográfica que se tornou mítica na carreira de Maguy Marin. Uma obra prima consagrada, lançada em 1981, no Centro Nacional de Dança Contemporânea de Angers, aclamada pela crítica e que chamou atenção para a jovem coreógrafa. A peça é inspirada na obra de Samuel Beckett e em sua homenagem. A jovem e desconhecida autora escreveu ao dramaturgo, solicitando sua permissão para adaptar sua obra. Não tinha nenhuma expectativa de obter resposta. Ele não só aprovou o projeto, como também a convidou para se encontrar e discuti-lo. Hoje um dos nomes mais importantes da chamada Nouvelle Danse Française. Seus 10 bailarinos dançam com um olhar quase humano; seus rostos riscados com argila, seus movimentos reduzidos para baralhar repetitivo, seu discurso que não diz ocupa pequenas falas com ritmos e suspiros. Eles são como uma destilação de todos os personagens de Beckett, uma comunidade de almas abandonadas.



6. Pesquisa Google de Imagem para Maguy Marin, May B.

Mas como a peça se desdobra, as camadas de Marin apresentam mais expressivamente o detalhe de cada indivíduo -um sorriso larky- sorriso que demonstra constrangimento ou embaraço, de repente forçado -um gesto de ternura estóica- pois nos despertam carinho, afeição, sentimentos de integração e pertença, ternura, confiança, amor -que trazem personalidade de cada bailarino à vida em quadrinhos e sensível delicadeza.

Falar para não dizer nada.

()³

³ Através da prática artística, Hélio Ferverza tem um trabalho em que faz uso de parênteses como espaço poético da dúvida. Sua pesquisa se propõe estudar a mobilidade e os usos das noções de pontuação, de inscrição e de intervalo quando relacionadas com o espaço de apresentação. Esses aspectos dialogam com a produção artística, com a abordagem a partir dos parênteses, para ter um entendimento do corpo no espaço e o tempo que não segue uma linha lógica. Nesta atmosfera absurda, para falar de minha formação a partir de conteúdos da Dança, sem seguir uma única linha de pensamento lógico, racional: norteando um campo intuitivo, em todas as camadas do meu pensar. Proponho uma cartografia entre parênteses.

*Ignorando como a arte começou, tanto quanto
desconhecemos como teve início a linguagem.*
Ernst Gombrich

Começo este relato como um parêntese entre o primeiro e o segundo atos para desenvolver um mapeamento das linhas coreográficas e movimentos que ocuparam minha corporeidade. Em alguns momentos fiquei em silêncio, por não ter muito para dizer. Entender o corpo, neste momento, foi um grande esforço. Falar com o corpo já é o suficiente. Procurar caminhos, me contradizer, ultrapassar os limites deste espaço/atmosfera. Para entender as fronteiras entre linguagens artísticas, procuro me localizar historicamente, dentro da minha trajetória, na busca de autonomia, procuro uma diluição entre linguagens artísticas que vão se/me contaminando, gerando performances híbridas, realizadas em espaços públicos, integrando meus interesses pelo teatro do absurdo e elementos das artes visuais, cênicas, dança, vídeo. Escrevo para fazer um reconhecimento das estruturas coreográficas e registros apresentados, com intenção de fazer uma cartografia afetiva, para neste momento tentar pensar além do evidente. O olhar sugere que eu veja, que eu me observe várias vezes a partir do corpo ali no cotidiano. Vejo-o em diferentes ângulos e distâncias. Olhar esse corpo e sentir seus pequenos movimentos, perceber o espaço que ele habita e todas as sensações do ambiente. Até mesmo uma pequena troca da temperatura do clima, que pode atuar na minha sensação do tempo, prestando atenção nas partes para entender o todo, um corpo na imobilidade me parece frágil. Um corpo na imobilidade pode ter sua potência, batida cardíaca, força e sensibilidade. Esse desafio pode me levar ao entendimento das partes do mim mesmo dentro de todo este contexto apresentado. Parece redundante. Agora acostumei a pensar em movimentos feitos para gravação.

Depois, na transformação deste registro para uma vídeo-dança. Depois visualizar a mim mesmo como imagem.

Encontro novos movimentos dentro da imagem.

É um desafio, falar da experiência vivenciada e descrevê-la. É uma linha tênue a partir da própria experiência. Como observar e ser observado pelo observador? Como fazer parte de uma investigação de si?

Depois de visualizar a mim mesmo em vídeo-danças olho e percebo minhas parcerias, neste processo criativo, tentando entender uma imagem que revela a outra, gerando imagens que transmutam o efêmero do momento, em coisa. Gosto de pensar em estratégias de ação, me colocando com um corpo aberto para experimentar e sentir. Também intuindo o que vai acontecer como o corpo do outro. Dentro desta atmosfera de [re]ação aos registros propostos, existem acertos, erros, processos. A investigação permite acontecer trânsitos. É possível conversar no próprio momento do processo criativo. Antes, durante e depois. Olhar e ser olhado. Um olhar para dentro. Olhar e perceber. Ainda não existe a intenção de vídeo-danças mais elaboradas, com roteiro prévio e aprofundado. O corpo faz um diálogo com olhar da câmara. Depois com outra máquina. Com o celular e o tablet. Estruturas cotidianas e portáteis. Acontece uma troca constante com o acaso e um mergulho no processo criativo como parte do próprio cotidiano experimental.

Tudo ao mesmo tempo, buscando resultados poéticos deste processo coletivo e colaborativo.

Pensando no processo de cartografia afetiva, o que me interessa é o movimento, me colocar para câmera. Gosto do encontro com o acaso. Mesmo sabendo que vai existir uma edição posterior. Mesmo sabendo que tudo aquilo pode ser outro, que já é um outro. Se colocar neste lugar é um risco. Quando desenvolvo pesquisas de movimento com Luisa Günther, as coisas acontecem tudo ao mesmo tempo. Um olhar distraído encontra algo que chama a atenção. O corpo tem de estar disponível imediatamente. O figurino é qualquer algo com o qual estou vestido. Quando Marcio Mota está do outro lado da câmera é diferente. Não sei o que ele vê. Não fica combinado o que deve acontecer. Enquanto acontece, ele pede algo e o corpo executa: mas não envolve o ensaio de movimentos, parece que ele está mais preocupado com a imagem do que com o corpo. O momento da gravação acontece e depois existe toda liberdade de criação. Fico na expectativa do próximo encontro. Com um frio na barriga para ver o processo de edição. Tento [re]articular camadas já existentes, na busca intuitiva, buscando atmosferas na sensibilização de todos os momentos, como se fossem o último. Nunca esquecendo do meu lugar, deixando fazer sentido o experimental. Tento lembrar o que acontecia. Quais movimentos não viraram vídeo.

Entender as pequenas partes do corpo, além da pele que respira.
Poética do [intuitivo] absurdo

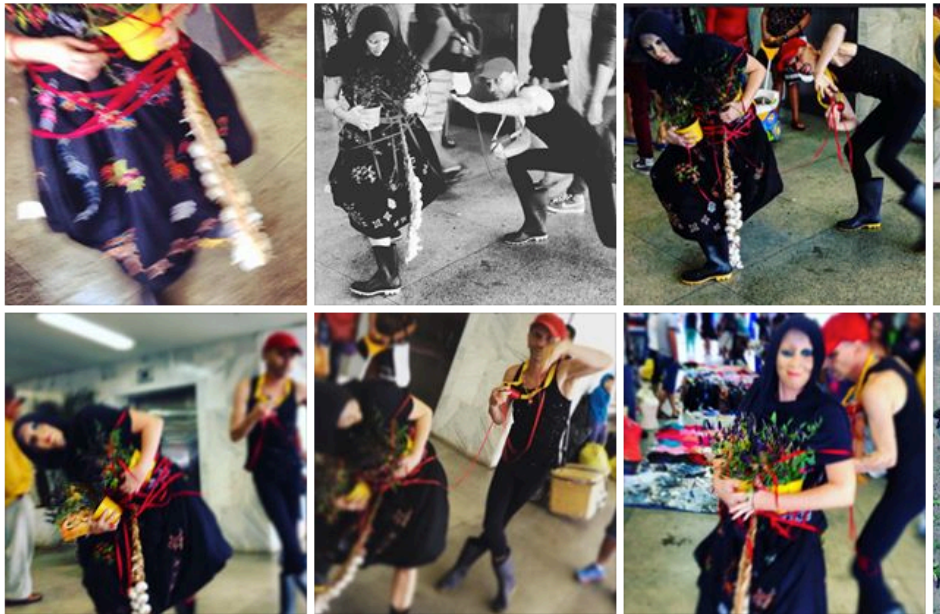
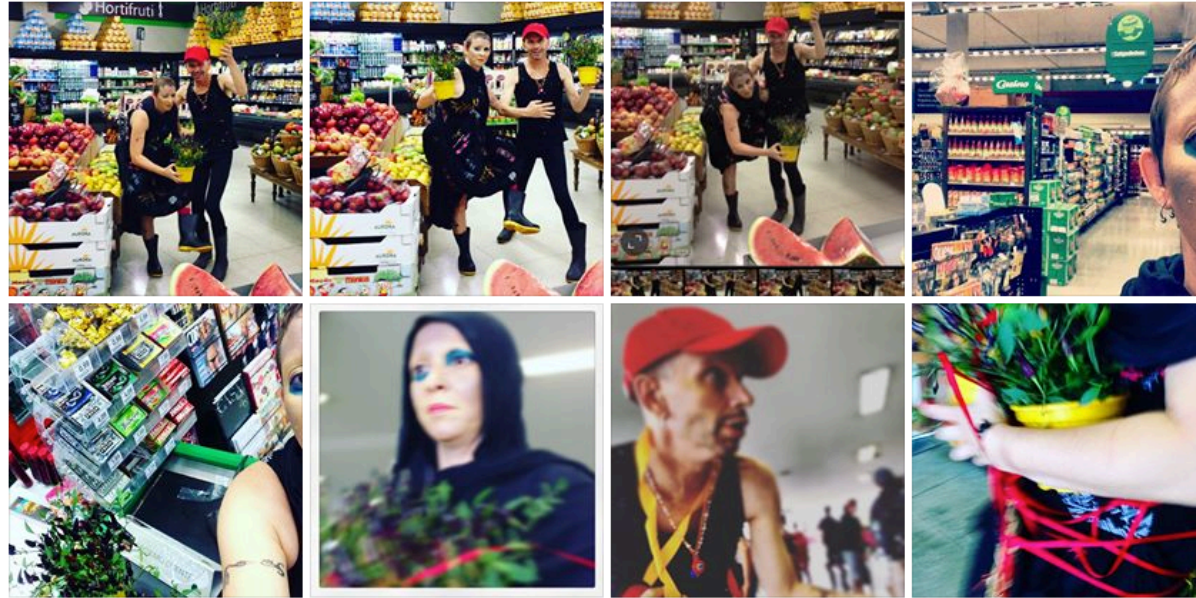


Que cada um faça o que quiser com suas raízes (2015)
Proposição desenvolvida como interferência na programação do #Roçadeira (Goiânia)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Registro: Betina Günther

(...) mas ninguém aqui é planta para ter raízes.



Tanto faz se é performance ou não (2015)
título em referência à proposição de Natasha de Albuquerque (Corpos Informáticos) que engendra um disparate:
não importa a ação, nem sua interpretação: tanto faz se é performance ou não. Inclui ainda a ação "Levando Mognos para passear"
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Registro: Betina Günther



Cortejo da Amarração (2015)
 Proposição desenvolvida como parte da programação
 do Evento 'Performance, Corpo e Política'
 (organizado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos)
 Intérprete-criadores: Ary Coelho & Luisa Günther
 Registro: Mari Brites



Domingo (ou) uma excêntrica família com intolerância a tédio (2015)
Proposição-provocação no circuito do metrô entre o Plano Piloto e a Feira da Ceilândia
desenvolvida como parte da programação do Evento 'Performance, Corpo e Política'
(organizado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos)

Foto-registro: Corpos Informáticos

(com Arthur Scovino, Ary Coelho, Beatriz Provasi, Bia Medeiros, Corpos Informáticos, Luisa Günther e Vanderlei Costa)



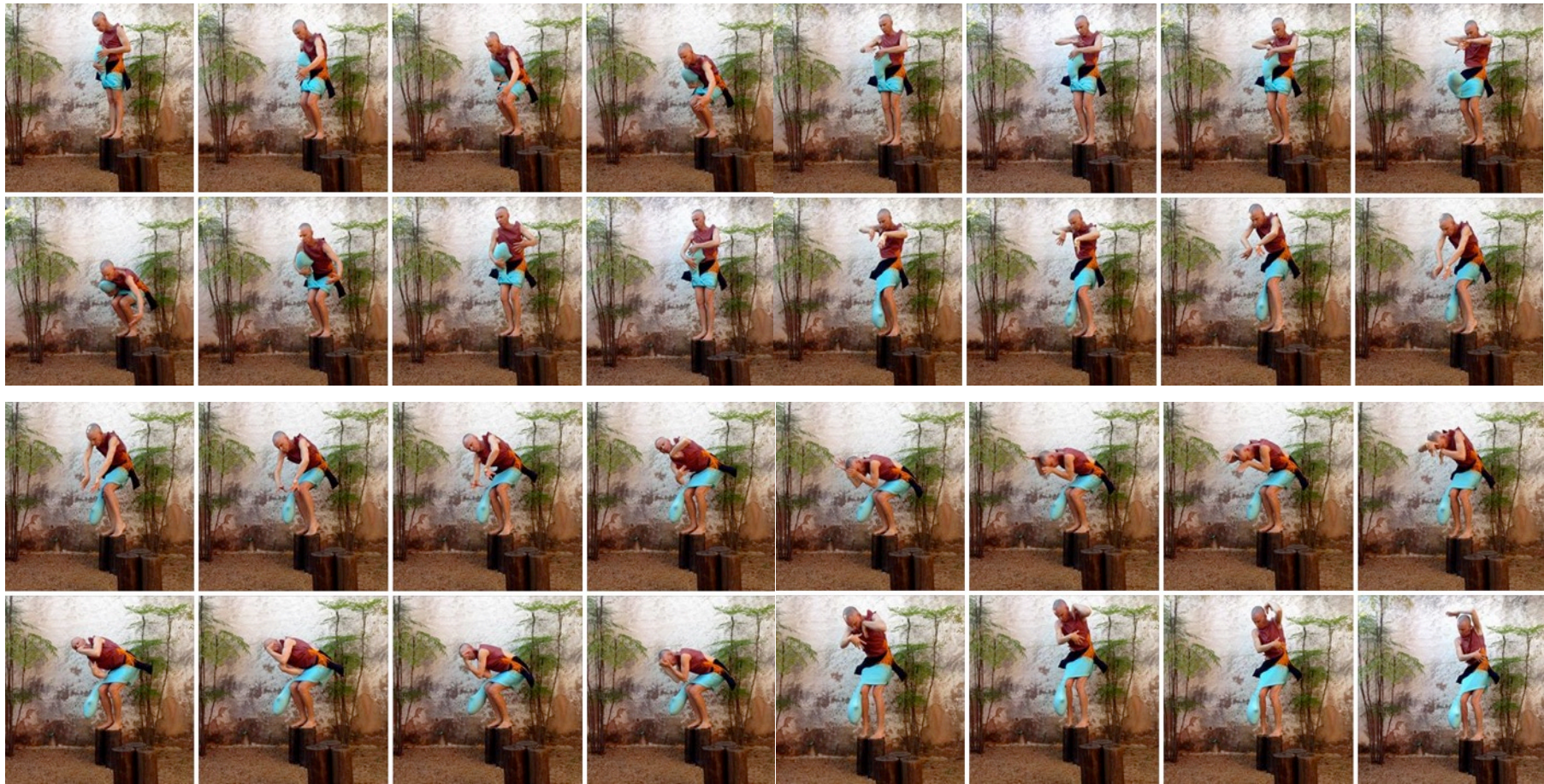
Sobre o baile encarnado na imensidão concreta (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Proposição desenvolvida como interferência na programação do Evento
'Performance, Corpo e Política' (organizado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos)
Registro: Betina Günther



Dança para a cadeira (2015)
(como se fosse para os Corpos Informáticos)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Registro: Betina Günther



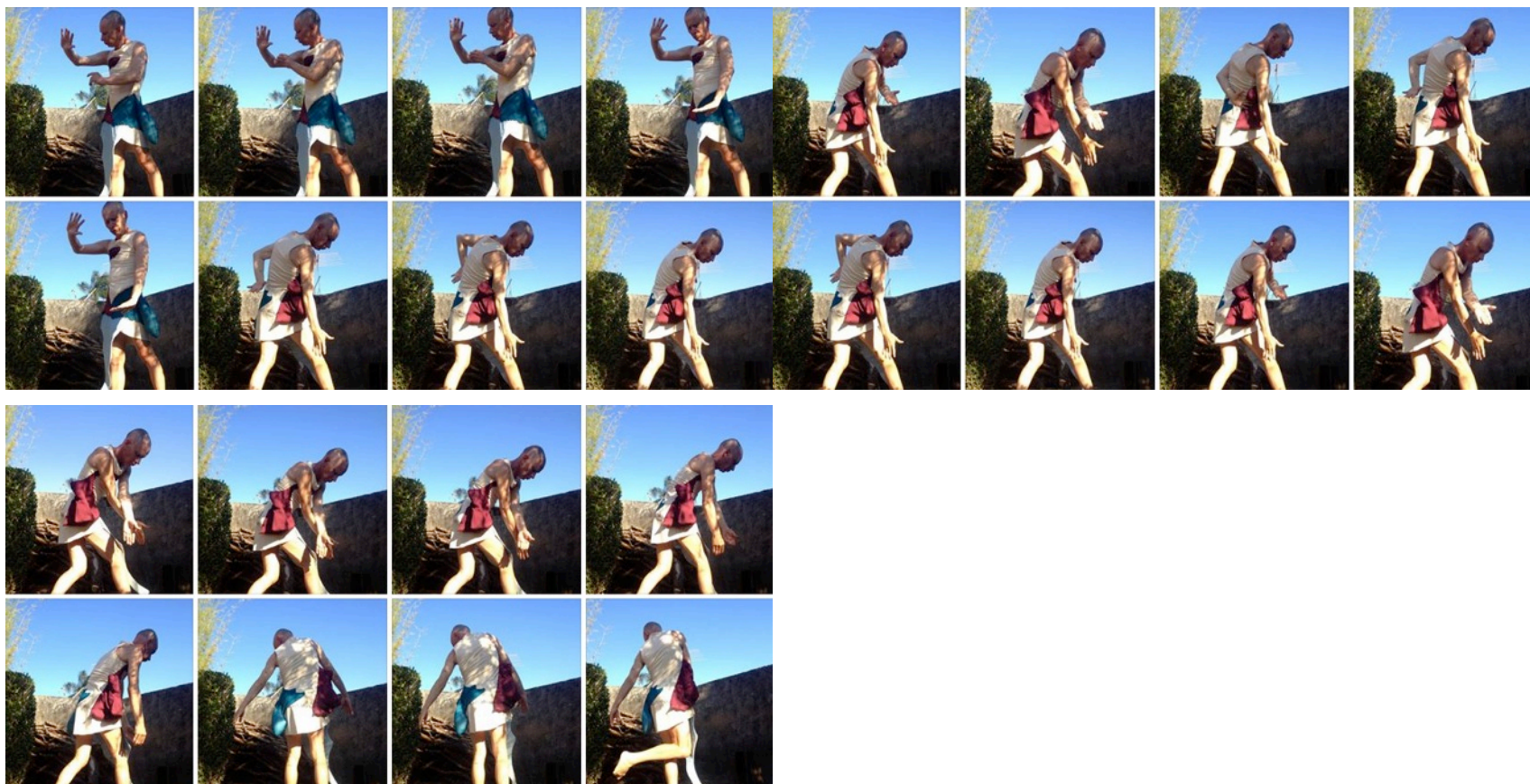
Eu não sei dançar tão devagar (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Impermanência = eu + outro + experiência



Sobre o hábito de ninar a si mesmo (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Figurino: Pritama Brussolo



Sobre a complementaridade do ar em dias sutis (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Figurino: Pritama Brussolo



Sobre composições para a dor em uma tarde de sol (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther
Figurino: Pritama Brussolo

LEMBRETE: conviver com o câncer diariamente,
com um carcinoma agressivo, atingiu diretamente minha dança e todas suas fragilidades.

Quando vesti os figurinos de Pritama Brussolo senti um outro eu em mim. As roupas não eram minhas, não foram feitas para mim. Meu corpo também não era mais meu, mas era eu. Em sua pesquisa de figurino, Pritama descreve o peso do significado da dor na criação de seus modelos, no desdobramento, foi percebendo como era agonizante o processo e aos poucos foi se aproximando de outros artistas que também tinham essa visão. Foi muito pessoal essa escolha, na sua busca de referências.

Acontece com as paixões o que acontece com a dor: o primeiro modo que a natureza nos ofereceu para obter o alívio de uma dor que nos fere são as lágrimas, chorar é já ser consolado. O alívio acentua-se depois com o decorrer de conversas e o anseio de alívio e consolo pode levar-nos até a compor poesias. Acontece assim que quando um homem, vencido e absorvido pela dor, consegue exteriorizar, logo se sente aliviado, e o que mais o consola é a expressão da dor em palavras, cânticos, sons e figuras. Este meio é o mais eficaz e da dor se fica liberta pela objetivação que arranca aos sentimentos o caráter intenso e concentrado, que os torna, por assim dizer, impessoais e exteriores a nós. É muito frequente o caso de artistas que, feridos de uma desgraça, conseguem diminuir, enfraquecendo o sentimento dela exteriorizando-o numa obra. (HEGEL apud BRUSSOLO, 2006, p.19).

Esse corpo-vivo expressa a sua dor e se transforma, do peso à leveza, sem perder a sua intensidade. Ainda segundo as tramas de autores escolhidos por Pritama ela indica que é preciso “recordar que se a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos a experiência do peso das coisas, assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso” (CALVINO apud BRUSSOLO, 2006, p. 54). Essa é a passagem da dor à leveza. Isso me sensibiliza. Quando somos convidados a inventar outras formas de expressar nossa subjetividade, formas singulares que manifestem o que muda em nós. As roupas de Pritama incluem a dor do mundo. Ela vai juntando e costurando diferentes elementos, formas, matérias e cores: existe uma duplicidade de emoções, que ora são densas e tortuosas, ora leves e lúdicas.



Sobre estar acompanhado por selvagens no jardim das Criptonitas (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther

O olhar que abre lentamente, o suor que não pode ser visto, saindo dos poros.

Os dentes dentro da boca, ordenados e sensíveis em todas as ações.

Mergulho no mar, na piscina, um estado de sensibilidade, todas as dores do corpo somem.

Ficar em estado de mergulho é um presente.

Sinto as lágrimas gelatinosas saindo dos olhos, uma emoção invisível, mas sentindo em toda sua profundidade.

Perceber o corpo em movimento, o estado de desequilíbrio, a água abraçando a pele,
os olhos piscando e os dedos dos pés buscando espaço na imensidão.

Abismo

Pensar o tempo, tenho que ganhar tempo, sinto minha pele por dentro, meu suor saindo da pele, as lágrimas dos olhos e do
pensar,

toda vibração do corpo em toda a sensibilidade possível.

Ao entardecer o tempo continua, como sempre, mas o espaço se limita ao ambiente,

os movimentos são mínimos, neste microcosmo, olhar é pensar, pensar é existir,

olhar de observação tênue, preciso sentir meu corpo, não tenho medo da morte.

Tenho medo do meu próprio medo, mas tenho força de existir sem medo, de ter o próprio medo.

(...) fronteira

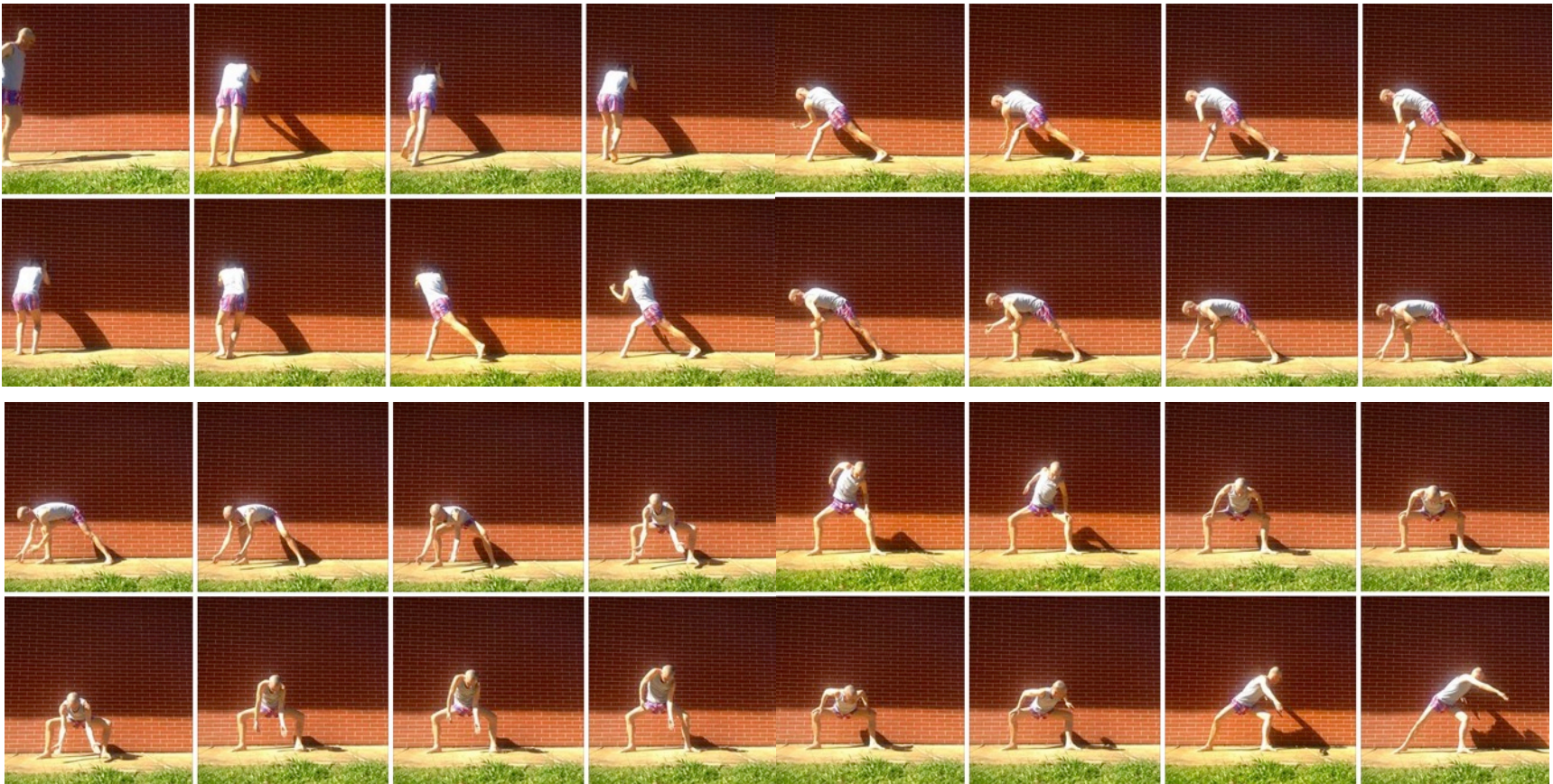
... Olhar para os pés, movimentar os dedos e fazer uma conexão com a mão esquerda,

ela é orquestrada e se transmuta em um maestro do imaginário,

que rege os ossos, pele, pé, mão, ombro e todas as partes [in]possíveis.

... Estranhamento: Buscar um sentido do dito sem sentido.

Absurdo + absurdo = Falar para não dizer nada.



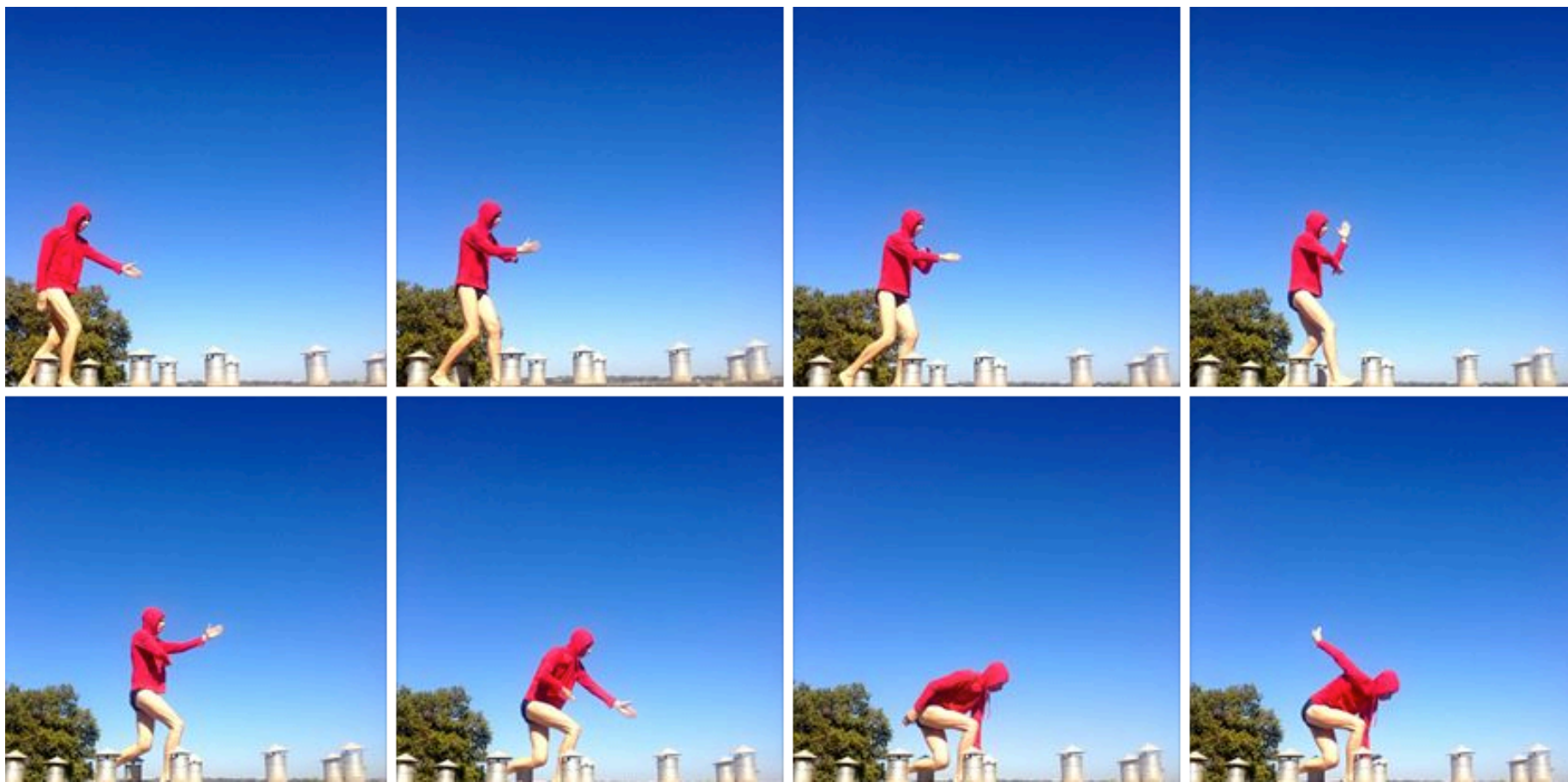
Sobre o que acontece quando estou contra a parede (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther

Tudo ao mesmo tempo ...

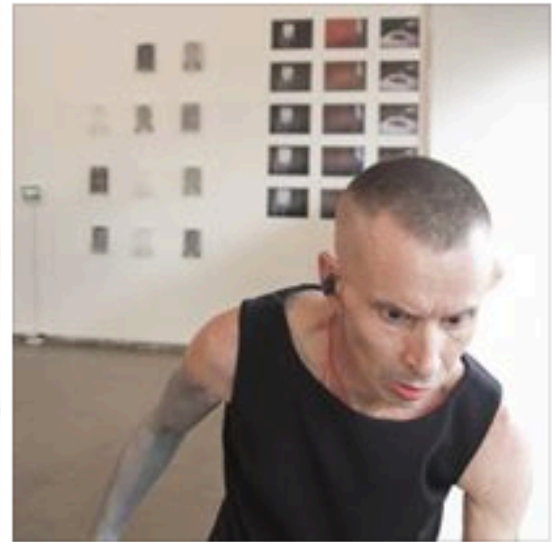
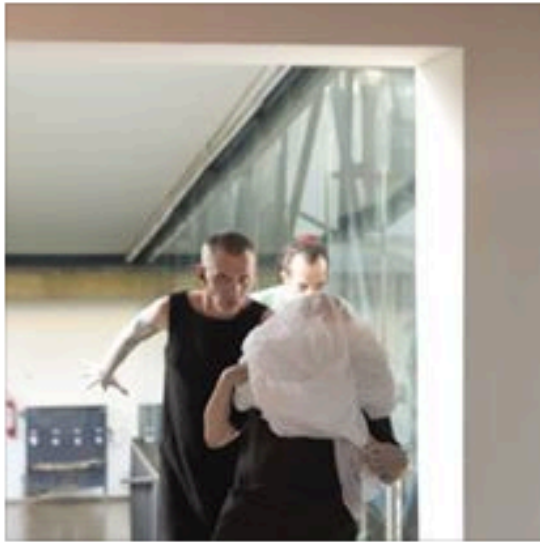
Conviver com a dor é uma forma de conectar com os mínimos movimentos.
Tentar entender de onde vem, não é uma forma de passar ou sentir também o tempo.
Sentir que ela existe e ter que fazer uma dança da dor, de forma mais leve.
Suportar o insuportável e ter força para crescer com este momento tão particular.
Olhar o olhar de amor, sentir como é possível ter ajuda neste momento simples e profundo de troca de olhares.
Dor, dor, dor que dói se transmuta numa sensação de suspensão.
Um estado de ser e fazer parte de uma situação tão nova, que em alguns momentos fico perdido,
mas sempre me procurando, me percebendo.
O silêncio não incomoda e ecoa bons pensamentos.
Acordar de manhã com medo de abrir os olhos e ter certeza de estar vivo.
Acordar e abrir os olhos com alegria de estar vivo.
Começar a pensar na vida, ela sempre esteve presente, antes da formação de um corpo, no útero.
Quando a fragilidade do corpo se coloca, pensa, agradece.
O próprio tempo deixa de ser fugaz em alguns momentos e se torna reflexivo.
...se colocar no espaço de viver é um ato de resistência.

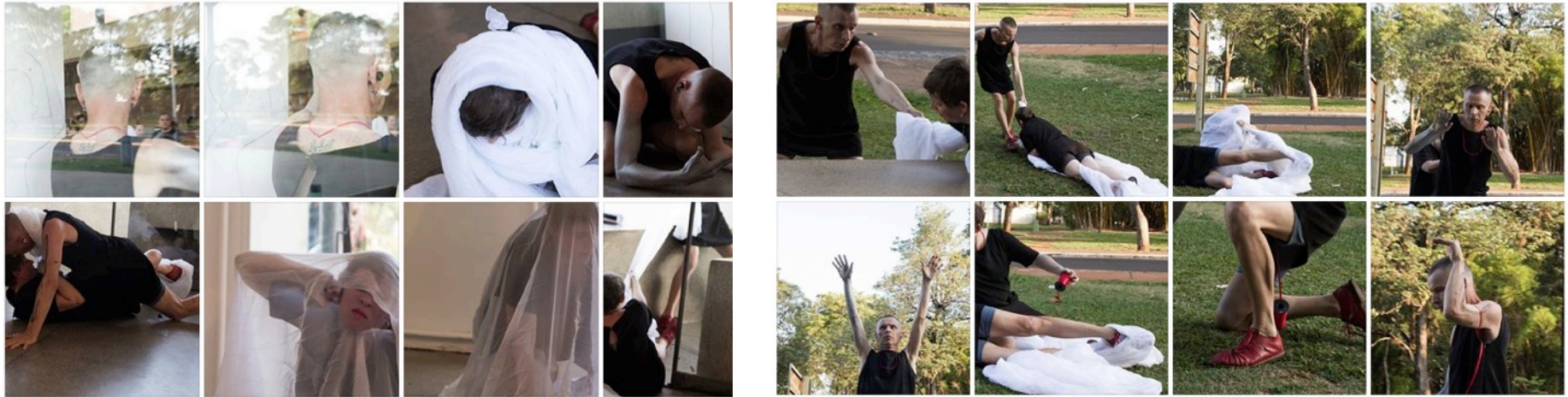
... Agora, já passou?

... Pensamentos que permeiam minha cabeça. O que eu [não]consigo pensar?



Sobre a permanência do que já foi (2015)
Foto-dança para o espaço: Ary Coelho & Luisa Günther





Sabia que dentro de meu ouvido moram outras três pessoas?! (15')
Proposição desenvolvida como parte da programação do Pós-Happening no Espaço Piloto da Universidade de Brasília
Intérprete-criadores: Ary Coelho & Luisa Günther
Registro: Maurício Chades (2015)

isto é um RELEASE escrito de forma colaborativa com Luisa Günther

Será que, envolto pela epiderme corporal, cada pessoa contém em si apenas um eu-mesmo?! A provocação para esta proposição resultou de um momento de fragilidade corporal, justamente naquele instante em que qualquer um estaria mais suscetível aos invólucros dos contornos de si. Em meio aos efeitos colaterais dos medicamentos de um tratamento de saúde, por entre os delírios da madrugada, esta afirmação ecoou pelo silêncio do quarto escuro. Susto. Para que aquilo pudesse reverberar para fora da alma, como possibilidade de apaziguar a dor, iniciou-se um diálogo: -É mesmo?! E quais os nomes destas outras pessoas?! O que fazem para se distrair?! A partir desta interlocução, aquele corpo fragilizado começou a dissipar gemidos e espasmos, até que o sono retornou ao recinto para regenerar a ansiedade e dissipar a fadiga. A intenção é de repercutir esta ocorrência. Para isto basta um espaço que tenha chão (sic!). Enquanto um corpo permanecer estendido o outro irá investigar as entranhas e rugosidades mútuas em movimentos contínuos até que alavancado a recompor-se, um movimento pendular catapulta o outro corpo a deitar-se...



andarilhos (sobre trilhos) (tempo estendido)

Proposição desenvolvida como parte da programação do Festival Internacional da Novadança

Intérprete-criadores: Ary Coelho & Luisa Günther

Registro: Festival Internacional da Novadança (2014)

isto é um RELEASE escrito de forma colaborativa com Luisa Günther

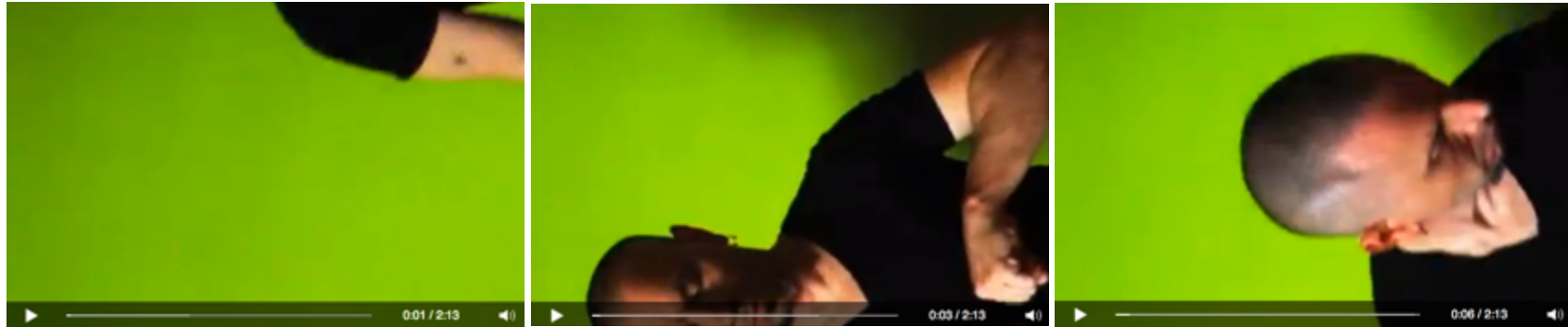
O que faz da espera algo além do ato de esperar?! Como se fosse possível conjugar o presente com o por vir de um futuro que ainda não opera sua própria potência. Aqui a referência a "Esperando Godot" de Samuel Beckett é apenas isto. Uma intensa referência em que cadeiras completam o quarteto de personagens; árvores não existem; e trilhos garantem a vinda daquilo que se espera.

(...) como se o destino pudesse ser inexorável...



Pálpebra (15')
performance de ocupação na DeCurators | Brasília
Registro: Gisel Cariconde (2014)

Foi uma proposta de ocupação da vitrine a partir de movimentos absurdos que provoquem o estranhamento daquele que sente aquilo que o olho vê. Aqui os corpos têm de se aturar em uma dinâmica que permeia a clausura. Aqui os corpos exploram as possibilidades sensoriais da existência mútua.



AQUILES e outros aquilos (2014)
<https://www.youtube.com/watch?v=aYobCvjZeHQ>
vídeo-dança experimental (2'14)

AQUILES = fragilidade. Como poderia um herói ser frágil? Como pode morrer por coisa tão insignificante quanto o tornozelo?!

Parei de dançar por causa de meu tornozelo. Nunca fui herói. Penso no desequilíbrio corporal: o corpo no espaço e seus confrontos consigo mesmo podem gerar uma instabilidade. A instabilidade é uma resposta ao limite da pele que movimenta este corpo. Neste momento o movimento é disponível com uma proposta da quebra da imobilidade e com toda a sua fragilidade e suas relações com o espaço/tempo. O corpo pode ser diferente de si mesmo.

O corpo igual a si mesmo está em diversas situações, no espaço cotidiano ele pode ser singular e original,
mas dentro de si existe uma reverberação de sentimentos.

Depois, estes sentimentos questionam o próprio espaço de viver como uma dimensão do sentir.



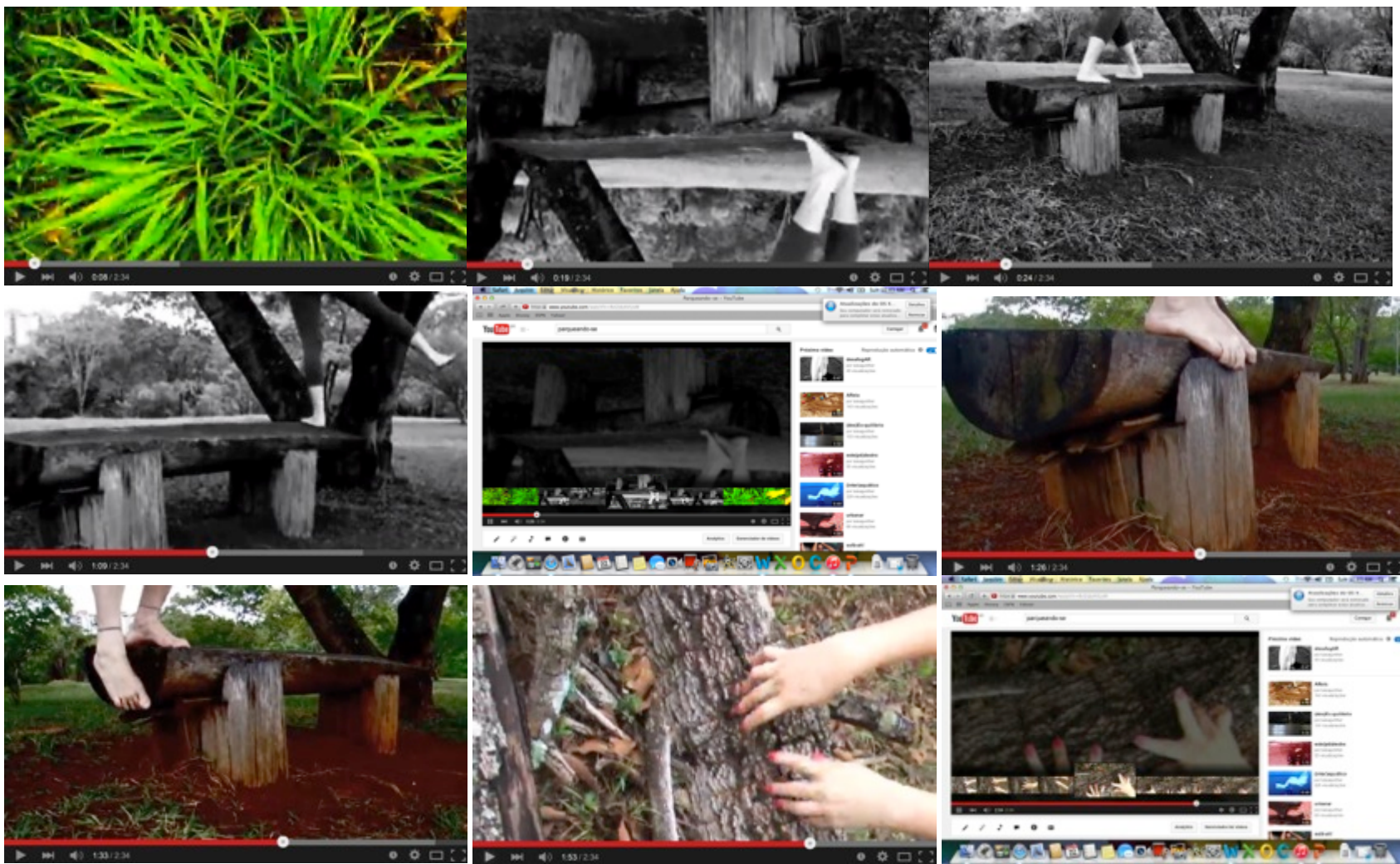
WORK(in)process (2014)
<https://www.youtube.com/watch?v=jyLjhIW0y2s>
vídeo-dança experimental (4'48)



(AR)eia (2012)

https://www.youtube.com/watch?v=y8fv84Z_sCM

vídeo-dança experimental (1'54)



Parqueando-se (2012)
<https://www.youtube.com/watch?v=RvI2dcAVUx>
vídeo-dança experimental (2'36)

As vídeo-danças **Parqueando-se** e **(AR)eia** foram elaboradas a partir da cumplicidade de um diálogo. Os pés são protagonistas. Ficam evidentes influências acumuladas: das extremidades do corpo até as qualidades do outro. Não é preciso representar o momento, mas elaborar as sensações como movimentos. A única intenção pode ser criar uma atmosfera lúdica de encontro com o mover que não precisa fazer sentido. Com isto algumas ideias e questões estão, no fundo, dialogando consigo mesmas em qualidades e princípios do mover e existir. Estas instâncias de percepção sinestésica do fragmento corporal, suscitam uma intuição e uma sensibilidade que podem estar para além dos limites dos enquadramentos já existentes e dotados de sentido. O que pode gerar desafios e contrastes.

Será que isto cabe dentro do monitor de vídeo?

considerando o enquadramento como algo que estabelece e é estabelecido, é preciso ponderar os conflitos entre os limites e os significados atribuídos aos diferentes saberes, interesses, práticas e expressões que o corpo carrega consigo. Afinal, qual a configuração do enquadramento quando o seu contingente vaza para além do limite de suas bordas? Qual o status do discurso quando se revela o proibido? O que precisa ser esquecido, sonogado, dissimulado para ocultar o inconveniente de um corpo não apresentar-se inteiro? Admito que parece algo um tanto contraditório (talvez por uma questão semântica), pensar o enquadramento como um espaço de possíveis (GÜNTHER, 2014, p.18)



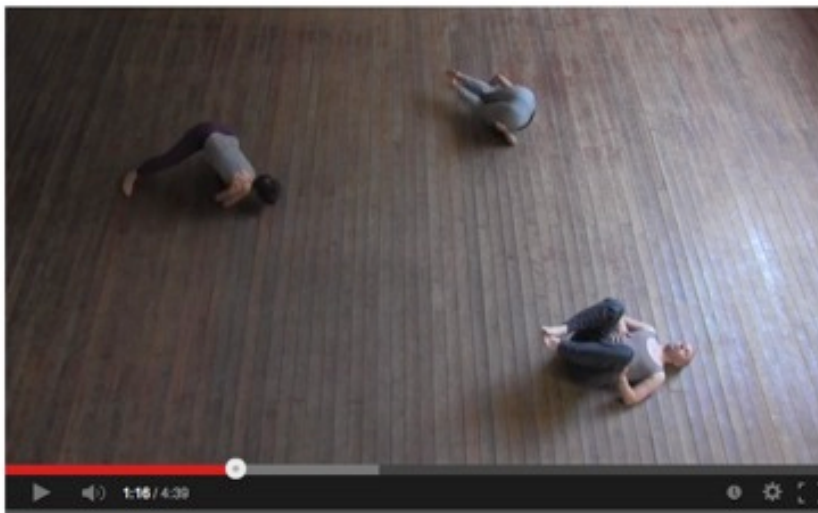
Este agrupamento poético é um tríptico elaborado a partir dos mesmos 45 minutos de filmagem manipulados com intenções estéticas muito específicas: driblar o significado do duplo. Isto porque, em algum momento no decorrer das pesquisas de movimento realizadas, percebemos que as vídeo-danças implicavam uma cumplicidade imediata entre aqueles que estavam em cada um dos lados da câmara. Aquele que filmava e aquele que era filmado para além de serem duas pessoas distintas com posições de subjetividade muito específicas, eram também, necessariamente, um mesmo todo. Assim, a cumplicidade transmutou uma simbiose necessária entre o que é possível ver e registrar, como se registrar fosse a constatação do visto e também daquilo (que por alguma intempérie do momento) não foi olhado naquele instante. Com isto, estas imagens em movimento, mesmo que não configurem narrativas propriamente, não são isentas de um discurso, nem impunes; sua elaboração requer atenção a detalhes. A apreensão destas relações intersubjetivas configurou uma ocupação minuciosa da imersão em uma experiência. Esta imersão era a própria situação de estar contracenando com alguém que estava ali sem estar; que estava presente só que do outro lado da câmara, respectivamente filmando ou sendo filmado.

isto é um RELEASE escrito de forma colaborativa com Luisa Günther

móbilel2012; disponível em <http://youtu.be/FaAkpArHpFU> •
desafogarl2012; disponível em <http://youtu.be/MR0PyfIR8m8> •
(inter)aquático2012; disponível em <http://youtu.be/PcK5wYfD7Vk> •



maracaTU (2012)
http://youtu.be/v5kyz7Chb_Y
vídeo-dança experimental por Marcio Mota
(com Ary Coelho • Luisa Günther • Raquel Nava)
(4'09)



PASSAGEM PARA A CIRCULARIDADE (2011)

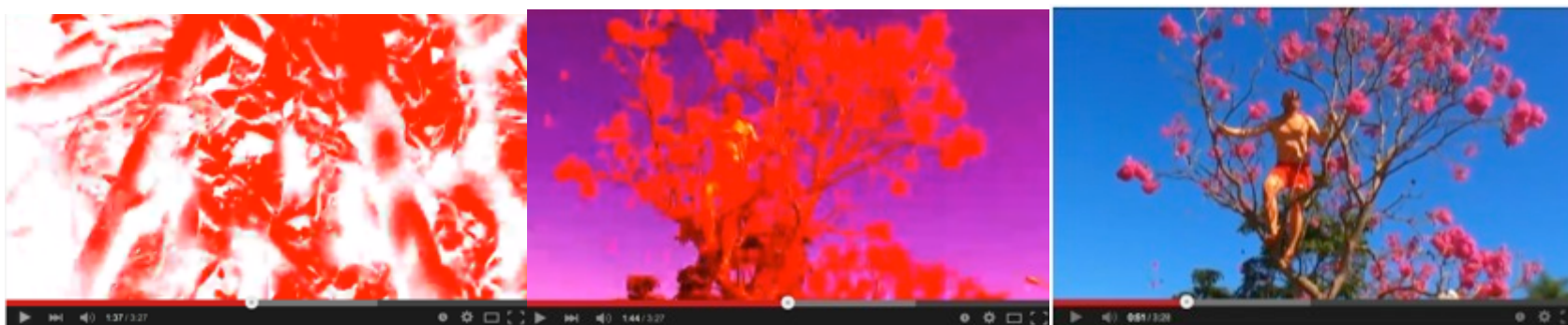
<http://youtu.be/KkynwirmVVc>

vídeo-registro do ensaio do projeto "Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo"
Por Marcio Mota (com Aline Conti • Ary Coelho • Raquel Nava)
(4'38)

...o corpo no espaço, se localizando no tempo e sentindo o ritmo...

Em algum momento no decorrer das pesquisas de movimento realizadas como desdobramento do projeto "Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo" era preciso refletir sobre as relações possíveis entre razão e emoção em processos criativos. Sobre as lógicas não-lineares de sentimentos. Ao evidenciar diferentes expressões de dança para diferentes pessoas: a intenção era promover experiências visuais de dança com os mais variados significados no vídeo.

isto é um REGISTRO de ensaio como se fosse algo a mais.
Como se pudesse ser coisa. Como se fosse algo em si. É.



FLERTiches (2011)

<https://www.youtube.com/watch?v=4NS2Kdgh7IU>

Videodança experimental por Marcio Mota (3'28)

(comentário audiovisual sobre a sexualidade humana) Um ipê rosa florido é metáfora fálica ambígua que acontece enquanto espaço de possibilidade a despeito de motoristas apressados que cuidam de sua própria vida. O desenvolvimento desta performance de ocupação que foi registrado sem ter a pretensão de virar um vídeo-dança específico. Como geralmente acontecia, estávamos contaminados pela a ideia do absurdo. Eis que surge a imagem do personagem do Tarzã, em suas histórias da floresta, ele encontrava-se entre as árvores e com isto buscava pequenas situações. Caminhando na rua, o ipê nos escolhe. Os movimentos são pensados como um processo de sedução, com troca de olhares, desejos, sentimentos, como se fosse uma brincadeira/jogo de criança.

Um brincar de pega-pega. Um desafio da sexualidade em ser sensual e não entrar na atmosfera do vulgar.



O projeto “pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo” é uma pesquisa experimental em vídeo-dança cujo interesse é conceber sentidos para o movimento, já que a Dança não precisa ser presença. O corpo pode estar ausente; inerte; informe; opaco; e, por entre cada uma destas tessituras, desdobra relações entre razão e emoção. A intenção tem sido promover o dançar como visualidade que contrapõe cenografias, imagens e coreografias que conjugam o sensível e o perceptível em diferentes meios e formatos. Ao evidenciar o artístico como refúgio que (também) conjuga estruturas teóricas e formalismos técnicos tem-se buscado o estranhamento, o inusitado e o absurdo como nichos poéticos para a realização de vídeo-danças que ocupam enquadramentos por entre os limites do tempo | espaço...

isto é um RELEASE escrito de forma colaborativa com Luisa Günther

Luisa Günther (2010) Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo.
Xerografia de Nanquim. Material de Divulgação do Projeto.



sequência de frames de (con)TRATO (2011)
vídeo-dança experimental por Márcio Mota (4'27)
perforinos: Ary Coelho e Luisa Günther
disponível em <http://youtu.be/4peAQ6aQc8w>

Nesta vídeo-dança como nas demais realizadas até esta etapa do projeto, movimentos foram criados a partir da percepção do lugar em que aconteciam, independente do enquadramento que receberiam no momento do registro. Esta ocupação do espaço seguiu os princípios técnicos do contato improvisação enquanto referência para a criação de cenas e para a manipulação dos objetos e dos elementos arquitetônicos escolhidos. Em uma narrativa deslinear, duas pessoas se encontram contrapondo gestualidades ora contaminadas por formalismos de uma rotina burocrática, ora por índices lúdicos. Uma máquina de escrever, um relógio despertador, brinquedos de banho de borracha. Um masculino travestido. Um feminino grávido. Trânsitos por entre elementos concretos, estruturas consolidadas de uma construção desmedida. Afinal, como não expor a utopia de Brasília a uma condensação dos dilemas cotidianos de seus moradores? Será que tudo não passa de um momento na memória? Não seríamos o sonho de alguém? Ou seríamos uma fantasia inadimplente? Ou mera idealização? Afinal, Brasília pode ser reduzida à sua arquitetura? Será ainda uma utopia? Seriam estas premissas ainda válidas hoje em dia? Ainda queremos fazer parte do todo? O tempo todo? Ou será que só de vez em quando já é suficiente? A estas alturas ainda é possível a convivência harmônica, ou isto é apenas mais uma forma de opressão? Enfim.

isto é um RELEASE escrito de forma colaborativa com Luisa Günther



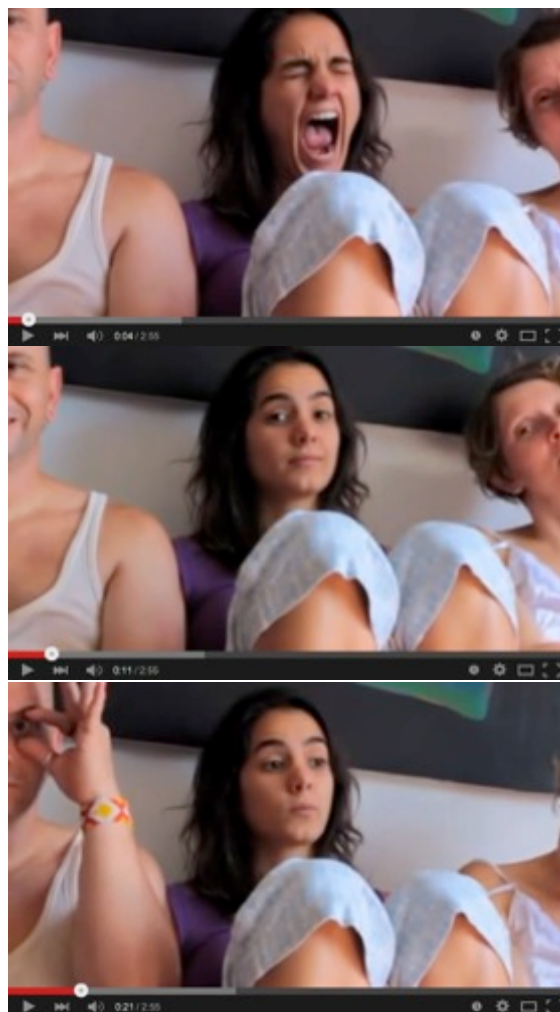
Yupiê-ipê (2010)

<https://www.youtube.com/watch?v=laxeq8Ymy58>

vídeo-dança experimental por Luisa Günther ('33)

Movimentos: espaço/tempo/ritmo.
Pequenos movimentos que sentem as folhas de ipê ao
chão.

A vibração das folhas perdidas ao vento,
ao encontro do movimento. Continuando a caminhada
absurda, sem sentido e direção, mas ela existe e faz sentido. Ter
o entendimento da imensidão[solidão], que se estende, como se
a imensidão criasse um pequeno mundo, dentro de uma cidade,
com recorte do registro,
esse corpo que se transmuta
em movimentos emprestados de outros contextos.



Sofá-ah! (2011)

<http://youtu.be/NE2p28YyaXU>

vídeo-dança experimental por Marcio Mota (2'55)

Ary Coelho • Luisa Günther • Raquel Nava

O corpo está disponível ao movimento
ao dançar momentos da existência.

Que corpo é este que se movimenta?

Na busca da liberdade de dançar
suas próprias condições e possibilidades.

Com suas próprias tomadas de decisão.

A cada acontecimento, a resposta ao movimento mínimo
do olhar.

Uma mudança da posição do braço ou dos dedos.

A busca da espontaneidade
que forma uma atmosfera condutora de ideias.

Atravessamento dos ossos, pele, articulações.

Uma espera em que nada acontece.



(RE)conhecimento (2011)

<http://youtu.be/Bi0g2LafPYo>

vídeo-dança experimental por Marcio Mota ('30)

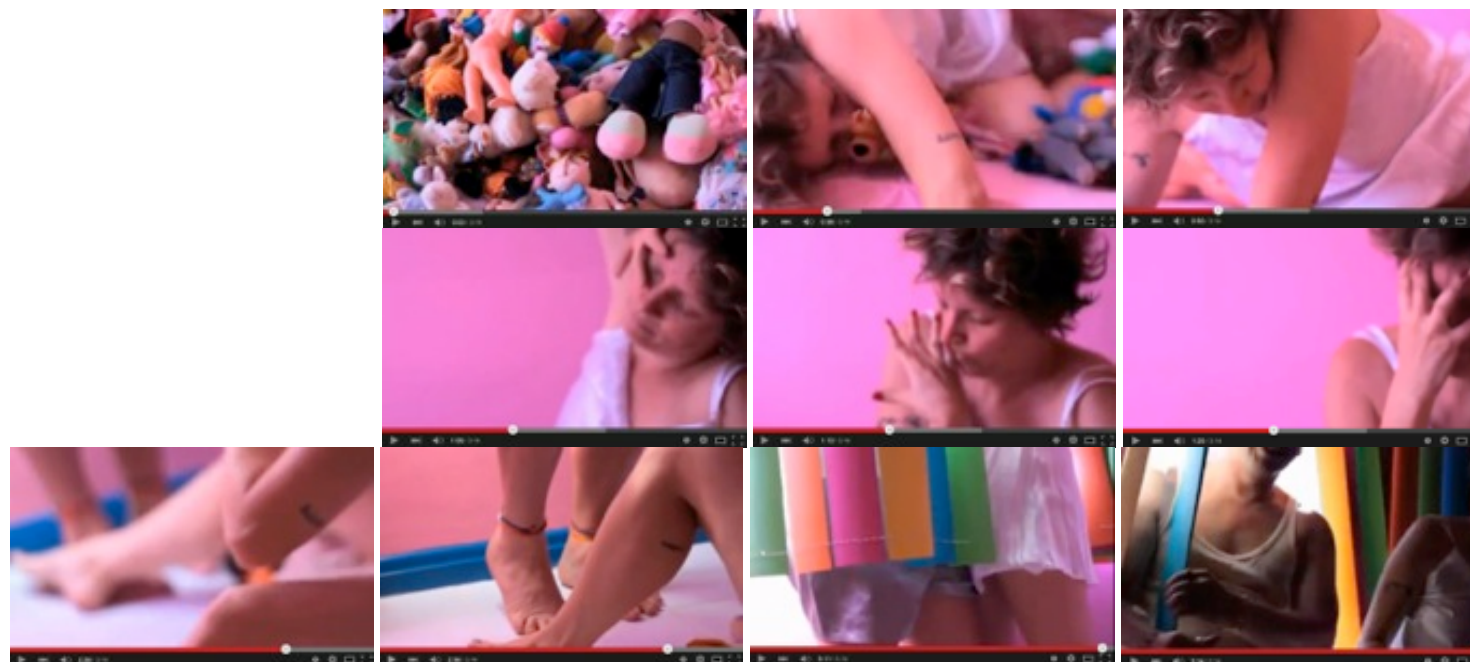
Ary Coelho • Luisa Günther • Raquel Nava

O corpo se percebe em si, ou ao olhar o outro?!

O que significa se perceber como grupo e ser aplaudido?

Ser observado. Como se fosse uma ação que poderia acontecer, mas não existiu.

Como se fosse um ritual de passagem para chegar em algo.



(des)DESPERTAR (2010)

<https://www.youtube.com/watch?v=SKDkj5IPWoc>

vídeo-dança experimental por Marcio Mota (3'15)

O tempo vai passando e para onde vamos?

Neste momento tênue, tudo acontece quase como uma busca de respostas.

O reconhecimento do outro acontece como espelho de si mesmo.

Questiono: se você pode ler os meus pensamentos, o que eu estou pensando agora?

Nesta troca de olhares, tudo é possível.



Quase um roteiro (120')

Teatrodança apresentado como parte da programação do 'Tubo de Ensaios' na Universidade de Brasília

Quem somos quando ocupamos possibilidades cotidianas? Será que somos como reflexões de uma cidade disponibilizada? Cidade-corporal. Cidade-síntese. Cidade-sensível. Por entre descuidos desequilibrados ocupamos as múltiplas identidades que nos compõem.

Somos contemporâneos de nós mesmos? Cidade-catarse. Cidade-intencional. Cidade-concreta.

Bras-ilha: cidade-utópica de uma humanidade-estética?

Intérprete-Criadores: Ary Coelho • Carol Battisti • Danilo Miguel • Luisa Günther • Mariana Kirschner • Priscilla Rodrigues • Vinícius Henrique
• Yasmin Adorno.

Fazer um trabalho de pesquisa em dança, para a programação do **Tudo de Ensaio** foi uma oportunidade de encontro com novos corpos e possibilidades. Conhecer novos saberes. Fazer trocas entre cada um dos corpos disponíveis. Pequenas conversas. Fazer um roteiro foi um desafio. A performance teria de ser em looping. Teria de acontecer durante duas horas. Era quase um espetáculo. Corpos das Artes Cênicas, Arquitetura, Biologia e Artes Visuais. Procurei ficar atento para fazer um desdobramento de melhor forma possível. Não estava sozinho. Luisa fazia parte. Magno de Assis, idealizador do projeto, era o grande proponente de toda a dinâmica. A temática: Brasília. Existiam outros grupos, propondo. O espaço era compartilhado. Enquanto isso, era preciso agregar. Cada um deveria ter a liberdade de fazer o que quisesse. Em nossa oficina, aconteceu o mesmo. Depois de tudo combinado, surgiram acasos em algumas situações. Ao longo do processo de ensaio, cada intérprete teve suas preocupações: Danilo com a estrutura de cenário; Mariana com os movimentos coletivos; Priscilla sempre perguntando: o que tenho que fazer?. Mariana, Vinicius e Yasmin elaboraram um roteiro dentro do roteiro. Cada corpo disponível à sua proposta e à proposta do outro; uma proposta de performance que acontecia no momento da proposta. Tenho em minha memória um corpo que se movia, com movimentos leves e sempre contínuos, por todos os espaços possíveis, fazendo uma amarração de todas as propostas de **Quase um Roteiro**: tive a oportunidade de conhecer Carol neste projeto. Todos os corpos estavam disponíveis ao mover, dentro de todas as estruturas, eu circulava com a Luisa, dentro de um carinho de obra. Éramos dois construtores de uma cidade imaginária com movimentos improvisados, buscando estruturas de troca com o público. Essa atmosfera performática era quase um ritual de satisfação.

Cidade-catar-se: e tudo fazia sentido.

Pensando: Na intenção de produzir minha cartografia, no desdobramento do mapeamento afetivo, tive vontade de decompor, dividir, descartar algumas imagens, no campo das razões/dúvidas, dentro destas contradições, procurei olhar as imagens como palavras que ecoam, fazem parte e tem sentido, dentro de minhas escolhas.

Foto-dança, linguagem que surgiu da necessidade de manter o corpo ativo apesar de fragilizado.
Corpo na imobilidade gera movimento.

Se eu olhar de novo e não me lembrar mais, terei eu que mentir minha vida?
... e se tudo estiver diferente, quando eu voltar lá, conseguirei repetir se tudo estiver acabado?
Inventar alguma história absurda.
Nada [tudo] é absurdo.
Reinventar uma história que já existiu.
Experimentar algum sentido ou direção, iria dar algum sentido?
Olhar outra vez para não se identificar mais.
Valorizar as parcerias que fazem sentido.
Pensar em lugares vazios. Momentos em silêncio.
Falar tudo para não dizer nada.

É muito simples o que o cartógrafo leva no bolso: um critério, um princípio, uma regra e um breve roteiro de preocupações - este, cada cartógrafo vai definindo e redefinindo para si, constantemente. O critério de avaliação do cartógrafo você já conhece: é o do grau de intimidade que cada um se permite, a cada momento, com o caráter de finito ilimitado que o desejo imprime na condição humana desejante e seus medos. É o do valor que se dá para cada um dos movimentos do desejo. Em outras palavras, o critério do cartógrafo é, fundamentalmente, o grau de abertura para a vida que cada um se permite a cada momento. Seu critério tem como pressuposto seu princípio (ROLNIK, 1989).



Politikus Iperformance de ocupação I(tempo extendido)
Proposição desenvolvida como parte da programação do Evento 'Performance, Corpo e Política'
(organizado pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos)
Intérprete-criadores: Ary Coelho & Luisa Günther
Fotos: A.C. Lima

MANIFESTO para a elite patrimonialista

A arte é menos necessária do que a dignidade social.

Entretanto, considerando a irresponsabilidade pública do Estado Brasileiro perante a Nação atônita, antes ARTE do que nunca.

Não acreditem em Política. Nem em Economia.

Não acreditem na representatividade democrática dos famintos e analfabetos por parte de políticos que ostentam a pujança de sua indiferença opressora perante a miséria nacional. Somos um país ridículo de uma elite que não quer ser povo. Onde qualquer popular envergonha toda pretensão de civilização. É tudo fachada. Inclusive o seu desdém. O exílio da subjetividade oprime tanto quanto a obrigação da indiferença. É tudo fachada: inclusive o seu desdém! Pois que venha a mesmice. A estas alturas ela é bem mais útil do que a falta de tudo que ainda não somos. Em meio a isto, que tal exigir serviços públicos, gratuitos e de qualidade? Afinal, você paga imposto. E, ao invés de exibir o seu esnobismo paradoxal com serviços paleatórios, poderia investir em arte. Agora, que arte para quem (...)

isto é problema para alguém que acredita no artístico como um simples quando.

Ou então, tudo isto não passa da frustração de uma artista egoísta que quer viver da própria inspiração.

E você leitor, já corrompeu alguém hoje?



isto é um MANIFESTO escrito por Luisa Günther em 2009 e entregue no decorrer da performance de ocupação POLITIKUS

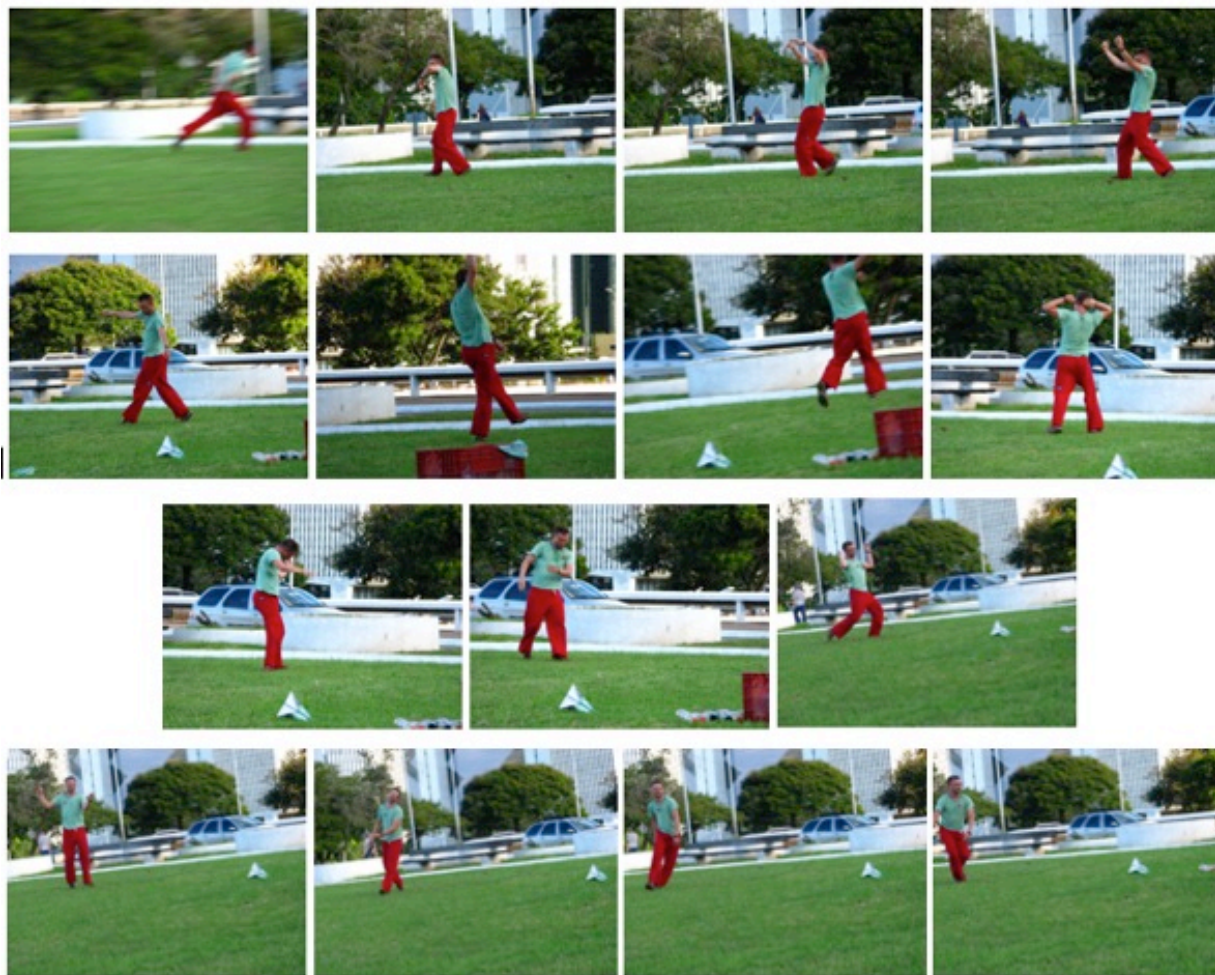


Rastros I Teatrodança (11')
Intérprete-criadores: Ary Coelho & Luisa Günther
Fotos: Débora Amorim (2009)

Rastros podem ser compreendidos enquanto marcas ou registros. São a possibilidade de permanência de algo que já não está mais aonde deveria. As coisas, as pessoas e suas ações, se estendem, se confundem, se emancipam de si mesmas e seguem seu próprio rumo. Seguem adiante ao mesmo tempo em que deixam em torno de si algumas evidências de que estiveram por ali. Afinal, para onde vão os movimentos de uma ação que se transforma em outra? As coreografias são rastros de movimentos que deixaram de ser para se tornarem outros movimentos? Movimentos são marcações para o corpo? Será que o corpo carrega consigo as marcas dos lugares por onde esteve ou dos espaços que já ocupou? Neste contexto o corpo é apenas um destes espaços que marca e é marcado ao deixar rastros de si mesmo em outras materialidades: em suor, em gestos, em respiração. A intenção desta performance é promover um encontro entre a dança contemporânea e a pintura. Estas duas linguagens, aparentemente díspares, levantam dúvidas e questões, entrando numa atmosfera de reflexão. Com movimentos esquematizados, ações cotidianas do corpo são transfiguradas para a linguagem poética da dança e da pintura promovendo um ritmo coreográfico composto com liberdade de improvisação em uma estrutura pré-elaborada. Ações cotidianas e gestos corriqueiros se transmutam em campos de sensibilidade na qual os movimentos articulados se misturam no desafio e no desejo da criação, para ter sentido, fazer sentido.

isto é um RELEASE escrito de forma colaborativa com Luisa Günther





DANÇAR O LIMITE (tempo estendido)

Proposição desenvolvida no gramado em frente à Praça Zumbi, ConiclBrasília

Registro: Susy Batista (2009)

Dançar o Limite é uma proposta de intervenção no espaço urbano que tangencia algumas questões que surgiram em paralelo à minha atuação como bailarino: a busca de coreografias que evidenciem novas possibilidades de expressão nas quais as ações cotidianas do corpo possam ser incorporadas na linguagem poética da dança.

Para isto busquei desenvolver um trabalho de dança, no espaço público/urbano sem música, com as orientações do som da rua (voz das pessoas, o trânsito, as buzinas) de modo a apresentar aos transeuntes as possibilidades de um corpo provisório no espaço. A partir de uma troca contínua de experiências com o espaço em si, bem como, com o próprio corpo em movimento, nesta performance de dança ocorre uma busca de “atmosferas cotidianas” no espaço residual (preciso definir isto). A percepção destas “atmosferas cotidianas” acontece ao longo do processo de exposição pública de um corpo que dança o espaço de modo que as sutis pausas no movimento permitam descobertas. Encontro novos caminhos de expressão e contato. Da mesma forma que as rotinas do cotidiano nos demarcam contornos para a vivência, esta performance de dança expõe um corpo desafiando seus próprios limites físicos no momento do imediato. Apesar de aparentar ser uma proposta de demarcação de fronteiras limítrofes, a intenção foi resguardar os excessos do corpo exausto e desafiar estes limites com leveza, com movimentos quase-efêmeros, quer evidenciando braços que se apoiam em lugares inusitados, quer retribuindo o olhar de observação de quem contempla este corpo e, assim, iniciar um sutil diálogo urbano entre subjetividades díspares e mais ou menos tangíveis. Este processo de intérprete-criador levou cada um dos envolvidos (o transeunte ou eu mesmo) a usufruir do momentâneo, do fugaz, do que deixa de ser quando não mais se é. É nesta busca dos movimentos desconexos, que pude me conectar em meu corpo, pelo meu corpo, mediante meu corpo. Pude ser contaminado por algumas coisas da vida ou por algumas coisas que eu já li. Pude ser eu na minha própria existência ou ser levado pelos pensamentos dos outros. Seja como for nesta busca, pude sentir a vida como se fosse uma espera pelo por vir. Durante Dançar o Limite tentei (re)existir, me colocar, me relacionar e chegar em pequenos planos de vivência que estabeleci em mim como indivíduo dentro de um coletivo. Na troca de olhares com os expectadores, motivei meus movimentos com questionamentos sobre qual seria a dimensão coletiva em meio à solidão contemporânea?

Onde ficaria o bem estar de cada um? Seria possível? O coletivo é viável? O cotidiano é factível? Nesta angústia pude continuar me movimentando e encontrar no olhar dos outros as mesmas respostas: não importa o que se faça, é preciso saber ser consigo mesmo. Sentia simultaneamente todas as partes do meu corpo em pequenas caminhadas, em pequenas apropriações deste espaço público. A proposta de apreensão destas atmosferas cotidianas

fazia com que eu sentisse cada aproximação como uma resposta a todas as perguntas que me faço.



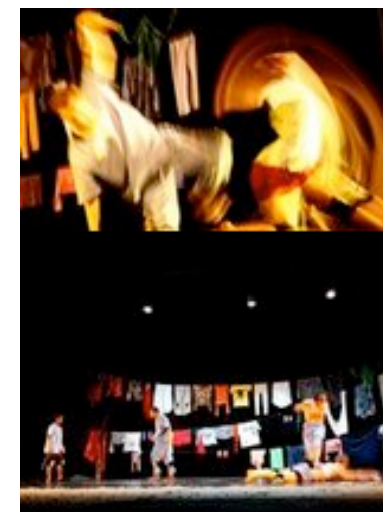
DESCONEXADANÇA (55')

Espectáculo apresentado no Teatro Dulcinal Brasília

Intérprete-criadores:

Aline Contti • Ary Coelho • Elisa Teixeira • Mariana Rizério

Foto: Luiz Oliveira (2009)



Espectáculo que trata do tema da exclusão social, em especial dos insanos e marginalizados em seus espaços internos. Falar do processo criativo para montagem coletiva. Também pretendia abordar o tema da insanidade afetiva vigente em nossa sociedade em que a exacerbação do individualismo desconecta as pessoas e cria mundos paralelos. A fragilidade humana é um mistério, perceber que pequenas sensações podem mudar alguns sentidos.

Prestar atenção no gesto, na mão que aperta outra e os olhares perdidos. Observar pequenas atitudes, afetivas ou não, nestes momentos sensíveis e sensibilizados e algumas vezes que passam batidos no/ao olhar, ações invisíveis, que se perdem no cotidiano. O corpo é um enorme olhar.

Quando estou falando do pequeno, como um mundo dentro do outro, uma imagem dentro da outra, como tudo poderia ser visto, mas o olhar escolhe e transmuta em frases de movimento, neste processo criativo. Trabalho coletivo de intérprete-criadores, buscando o próprio nome: Desconexadança, buscando não manter um movimento concatenado lógico, deixando claro esta atmosfera absurda. Absurda para quem?

Usar uma lupa para ver.

Dentro do processo criativo do **Desconexadança**, aconteceu uma montagem coletiva. Depois de seleção de intérpretes, fui ao convívio com Elisa, Mariana e Aline. Nos encontros diários e rotinas de ensaios, sempre aconteceu a improvisação com o intuito de desvendar estes quatro corpos diferentes. Cada um com seus movimentos particulares. Cada novo movimento no coletivo. Foi um grande desafio. Nesta proposta, havia o interesse de troca para a busca de frases de movimento para compor um roteiro e uma estrutura de espetáculo. Nos ensaios, escutar e vivenciar os relatos de Aline, Mariana e Elisa, aumentava a densidade de todo o processo criativo. A fala também dança. Como um corpo e suas estruturas podem sensibilizar o mover do outro. Depois das apresentações em conversas sobre o processo e tentativas de entendimento do mesmo, tudo poderia ter sido diferente. Talvez, ninguém estava pronto para lidar com a liberdade do outro. Mas as escolhas do momento, foram importantes para o momento. O momento aconteceu e realizou o que podia ser feito. Ao mesmo tempo, gosto da estrutura de um espetáculo formal com roteiro, mas também acredito na improvisação dentro destas mesmas estruturas. Talvez não soube transformar a intenção em uma fala. Havia a expectativa de que eu era o propositor daquele coletivo, mas mesmo assim, a dança aconteceu em seu improviso. Será que era isto que eu queria? A parceria com Aline já existia de antes. Éramos corpos que dançavam nas aulas de formação com Luciana Lara, coreógrafa da companhia Anti-Status Quo. A parceria com Aline também continuou depois, no desenvolvimento do novo projeto **Pensar é o que o Cérebro faz quando está Sentido**. Além de Aline com sua formação em dança e capoeira, também Raquel Nava com sua experiência em contato-improvisação. O projeto foi pensado e discutido antes mesmo de ter sido submetido ao patrocínio do FAC. Algo que não aconteceu no anterior. Em conversas com Luisa para estrutura de ensaios, comecei a pensar com profundidade, essas questões da improvisação e do acaso. As improvisações com a repetição foram se estruturando como se fossem o próprio roteiro do que era feito. Neste projeto, Luisa e Raquel preocupavam-se também com o cenário para compor as gravações de vídeo-dança.



DANÇAR O NADA (70')
Proposição desenvolvida na SHIS QL 28
Foto: Luiz Oliveira (2008)

Quando finalmente permiti que a cidade de Brasília vivesse em mim pude resgatar certos questionamentos e constâncias de pesquisa. Percebi que meu corpo é o mesmo e outro. Em uma cidade na qual até mesmo o próprio suor é outro, resolvi dança o nada. Dançar o Nada começou comigo correndo no gramado em círculos, sentido o vento em meu rosto, colocando o corpo em risco em alguns momentos. Pensando no registro corporal e deixando que este desdobrasse a formação de dança clássica que existe em mim. Passei a compor uma ocupação do espaço a partir de perguntas: Como se movimentar fora da forma codificada? Como entender e se desprender? Chegar no estado de transe e sentir a pele, a respiração e movimentos de desequilíbrio constante, na busca de uma nova estrutura de movimento, como um desafio ao próprio momento. Esses movimentos existiram e se transmutaram em uma transformação do que já existiu e do que existe naquele território proposto. Dançar o Nada, poderia ser muita coisa: um questionamento sobre como ocupar o vazio de jeitos variados e favorecer o encontro de muitos elementos. Além disto, incitava a formação de atmosferas de ações para a movimentação de pequenos gestos. Dentro deste contexto, pensar em pequenas caminhadas no silêncio, vibrações da pele, sensação de suor, deslocamentos de partes do pele/corpo que podiam ser [in]visíveis ao olhar ou, quem sabe, possíveis de serem vistos por um olhar mais apurado.



ABSURDADO (15')
Proposição desenvolvida
no Foyer da Sala Martins Pena,
como parte da programação do
Festival Internacional da Novadança
Foto: Débora Amorim (2006)

O esgotamento do silêncio ecoa pelo universo.
Pensar um corpo de dentro do próprio espaço, tempo e
ritmo. Existe um de dentro a partir do de fora?
O esgotamento da palavra coopera na imobilidade.
O corpo vibra e busca um desequilíbrio constante.
Isso pode propiciar um desmembramento

das partes do esqueleto, proporções da pele e o corpo
físico em toda sua plenitude, simultaneamente, tornar possível
a composição de novos vazios e instabilidades neste momento
de ação da corporeidade.



NÓ (11')
Proposição desenvolvida
no Foyer da Sala Martins Pena,
como parte da programação do
Festival Internacional da Novadança
Foto: Débora Amorim (2003)

Montei a performance NÓ que é uma pesquisa acima do texto "Coruja de Minerva e o Galo da Madrugada, do professor Carlos Cirne Lima. Este espetáculo é uma crítica ao momento da própria dança. Movimentos formais se repetem na busca de novas formas de se movimentar. NÓ, acompanhado pela vídeoconferência A Coruja de Minerva e o Galo da Madrugada, que ilustra o argumento do filósofo Carlos Cirne Lima, não pretendia ser uma coreografia que interpretava o vídeo, mas sim, compor com ele um espetáculo. Este ambiente criava uma atmosfera para sensibilizar o espectador com movimentos que se repetiam num entrelaçamento de braços e pernas, com constantes desequilíbrios e quedas. Esta coreografia explorava o espaço cênico utilizando tecnologia visual e corpo, formando uma só figura tridimensional levando o espectador a pensar a desconstrução desta composição.



Na busca de novos movimentos e desequilíbrios, a performance de dança Lúdicos, trazia a memória das experiências do ballet clássico, das danças folclóricas gaúcha e ucraniana, nascendo de modelos provisoriamente prontos (de fora para dentro - do ambiente para o corpo). Com o Club d'Essai, grupo de música experimental-concreta, busquei novas informações e experiências sensoriais. O interessante é que este trabalho de performance pode ser feito em teatro convencional ou em espaços urbanos pois a estrutura da cena no interfere na apresentação dos conteúdos do repertório do corpo. No teatro foi composto de trilha sonora e em espaços externos, com os sons da rua. Lúdico operava uma leitura de companhias de dança e fazia uma brincadeira com os diversos estilos e escolas de dança, passando pelo ballet, flamenco e jazz...

LÚDICOS (6')

Coreografia que faz uma brincadeira com estilos e escolas de dança.

Foto: Fernando Barbosa (2001)

Uma das histórias da Dança mistura-se com a história da vida do polonês Yurek Shabelewski, que foi apontado como um dos dez maiores bailarinos de todos os tempos. Polonês de Varsóvia, Shabelewski cursou a Escola da Ópera daquela cidade e estudou com Bronislawa Nijinska, quando a mesma foi coreógrafa da Companhia de Ida Rubinstein, em Paris (1928), para onde levou consigo inúmeros alunos seus, inclusive Shabelewski. Quando ingressei na Escola de Danças Clássicas do Teatro Guaíra e no Curso Superior de Dança da PUC/PR, em 1990, me fascinei pela história de Shabelewski, a qual me foi contada por alguns funcionários do Teatro. Visitei Shabelewski algumas vezes e depois fui morar na Pensão Tibagí 75, em Curitiba, onde ele viveu por 21 anos. Desde então, venho realizando um trabalho de investigação, resgatando sua trajetória. Yurek Shabelewski, nasceu em Varsóvia, em 30 de Outubro de 1911. Aos sete anos de idade manifestou predileção pela escultura, por influência da mãe. Dois anos mais tarde iniciou os estudos no Gran Teatro de Varsóvia, onde se distinguiu sempre como aluno exemplar. Aos 19 anos formou-se bailarino e foi para Paris aperfeiçoar-se em dança, sob a orientação de Bronislawa Nijinska, a irmã de Vaslav Nijinsky. Foi mundialmente aclamado como intérprete, nos dias de Nijinsky e Boln. Nos papéis de Príncipe Igor, Sheherezade, Petrouchka e Sinfonia Fantástica, Shabelewski viajou por toda Europa, Estados Unidos, América do Sul e Austrália, com o "Ballet Russe". Shabelewski atuou nos mais famosos teatros do mundo, como: Scala de Milan na Itália; Covent Garden na Inglaterra; Metropolitan nos EUA; Comunale na França; Maggio Fiorentino e Colón de Buenos Aires na Argentina; Teatro Municipal do Rio de Janeiro no Brasil e outros. Veio para o Brasil na década de 70 para o Teatro Guaíra, onde organizou o Corpo de Baile dando-lhe uma estrutura de companhia profissional.

De minha parte, livremente inspirado na trajetória do bailarino Shabelewski, desenvolvi uma coreografia que traz elementos das danças folclóricas gaúchas que foram a minha primeira referência no campo da dança e na mesma época dança ucraniana conjugando o regional com o universal. Nesta coreografia utilizei técnicas de sapateado de um ritual circular mescladas com a dança contemporânea e estabeleço momentos definidos e outros de improvisos do movimento.



YUREK (5')

Foto: Claudio Etges (2001)



MENTALIZAR (5')

Dança aérea (utiliza técnicas de rapel e movimentos de circo)

Foto: Itiberê Alencastro (2001)

Desvinculando o real do eterno até a sutileza.

Do que é feito, esquisito e louco.

A tese das antíteses formam o inexplicável.

Queria ser um homem-anjo desligado de toda relação humana.

Queria a profundidade desigual envolvido no ventre universal.

Nascido das profundezas para uma advertência do mundo aquém
ao além.

O olhar perdido nas proposições do Abismo das Almas
Vagando no espaço. Toda a energia corporal possível, mas nada
podia ver. Tudo era sentido no ínfimo com a respiração.

Buscava o aspecto agônico do movimento alado:

queria transportar o mundo interior para fora.

Ultrapassar a linha do horizonte – onde tudo se supõe e nada se
sabe.

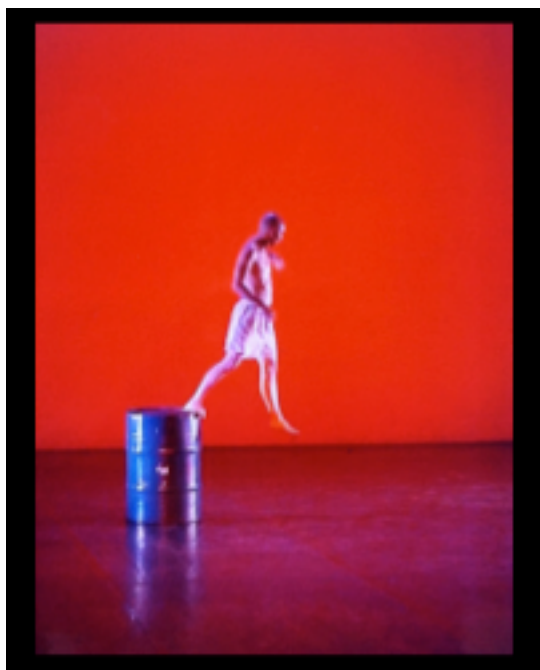
Algo embaçado pela esperança virtual.

Equilibro-me entre dois aspectos percebidos de acordo com a
realidade em que cada um se encontra: um vai-e-vem constante liberando
e recebendo bons alentos. Neste trabalho de teatro-dança desenvolvi
ações como performer a partir do rapel no espaço das próprias árvores que
envolviam o lugar. Pensei meus movimentos em relação ao público que
assistia e era provocado pelo olhar de observação do abismo da minha
própria alma. Será que é inevitável que quem assiste empreenda uma
jornada para o seu próprio Eu?! O interior do outro é inspiração? Ou até
resposta aos desafios da sua própria vida do outro: transformação visceral e
lúdica. Ou questionamento do próprio espaço de viver, sentir.

Tocar e ser tocado com sensações absurdas e para além das
explicações.

ABSURDO = ABISMO DAS ALMAS + MENTALIZAR

SENTIDO + OLHAR = ABSurdo



LOUCURA COMO FORMA DE SANIDADE (1998-2003)

(tempo estendido)

Foto: Fernando Barbosa

Dançada com um latão de lixo, como se nada à volta existisse, muita coisa acontecia com o meu próprio corpo durante esta apresentação: alucinações, sentimentos e uma dor na estrutura física que me faziam querer entender o que aquilo significava. Movimentos, poesia no pensar e até uma música em Ucraniano dentro desta alucinação. Sinto uma atmosfera da representação da Loucura, no abismo da alucinação.

Questiono... a voz louca
o grito suave
respostas da alma
Questiono... todo céu
toda terra
o espaço que ocupo
Questiono... minhas asas cortadas
aladas
no vento doloridas
Questiono... minha vinda
ida
caída
calado
rolando
gritando
Questiono... no passo da vida
quando me escondo em mim
e minhas aparições
Questiono... -me -te
caio e voo casulo, sou vida
Questiono... o prazer que sobra
o corpo que dança
Questiono... músculos que pensam
mão que recita
No passo homem menino anjo
procuro o destino
meu ver
no pano dois pingos lágrimas
só sou vida

No abismo de ser no abismo da vida no abismo das
almas no abismo do amor no abismo da fraternidade



Transformação do infinito e transmutação do movimentos
Ode do crescimento e auto conhecer e encontro de si.

BOCA MALDITA (180')
Ocupação de Espaço Público em Curitiba/PR
(1995)

É preciso contar com o esforço do pensamento,
para decifrar imagens e fazer uma leitura de mundo a
partir delas. Nesse processo, cada imagem poderia ser
equivalente

a uma única palavra, que se transmutaria ao vento.

Pensar nesta imagem é imaginar e sentir. Sentir a música
que talvez ainda ecoa na pele. Seria possível se transportar até
o visível?! Procuo sentir novamente o momento:

como foi aquela sensação de ficar por 3 horas parado em
cima de um piano?! É possível lembrar de tudo que olhei e
senti em cada minuto?! Tento ser solidário ao Funes, aquele
memorioso personagem de Borges que tem uma memória
prodigiosa que o permite lembrar de tudo, apensar de não
conseguir elaborar nada a partir de tantas lembranças que
sufocam sua pouca inteligência. Queria ser diferente deste.
Para isto, só resta a pergunta: quais seriam os conhecimentos
possíveis de serem elaborados para a dança a partir da
memória de sentimentos.

1984-2004

Começaria este relato como se pudesse fazer um mapeamento das linhas coreográficas e movimentos que ocuparam minha corporeidade. Em alguns momentos fiquei em silêncio, por não ter muito para dizer. Entender o corpo foi um grande esforço. Falar com o corpo já era o suficiente. Procurar caminhos e me contradizer. Ultrapassar os limites do espaço com sua atmosfera. Para conseguir entender as fronteiras entre linguagens artísticas, procurei me localizar historicamente, dentro da minha trajetória, na busca de autonomia. Parece que desde sempre procurei uma diluição entre as possibilidades do artístico de modo a se/me contaminar, gerando performances híbridas, realizadas em espaços públicos. Integrando, aos poucos, meus interesses pelo teatro do absurdo e elementos das artes visuais, cênicas, dança, vídeo. Escrevo (neste momento do agora) para fazer um reconhecimento das estruturas coreográficas e registros apresentados. A intenção seria a de fazer uma cartografia afetiva, para neste momento tentar pensar além do evidente. O olhar sugere que eu veja, que eu me observe várias vezes a partir do corpo cotidiano. Vejo-o em diferentes ângulos e distâncias. Olho esse corpo e sinto seus pequenos movimentos. Percebo o espaço que ele habita e todas as sensações do ambiente. Até mesmo uma pequena troca da temperatura do clima pode atuar na minha sensação do tempo. Presto atenção nas partes para entender o todo. Um corpo na imobilidade me parece frágil, mas ele tem sua potência, batida cardíaca, força e sensibilidade. Esse desafio pode me levar ao entendimento das partes do mim mesmo dentro de todo este contexto apresentado. Parece redundante. Agora estou mais acostumado a pensar em movimentos feitos para gravação. Depois, na transformação deste registro para uma vídeo-dança. Depois, visualizar a mim mesmo como o produto em outra imagem. No vídeo [re]encontrar os movimentos gerados pela imagem. Um desafio: falar da experiência vivenciada e descrevê-la, nesta linha tênue a partir da própria experiência.

Como observar e ser observado pelo observador.

Uma investigação de si e o encontro com o outro.

Aqui começa o antes...

Só que este antes (como temporalidade imemorial de mim mesmo) não ficou registrado em imagens que possam certificar a existência das experiências como elas foram (ou como poderiam ter sido). Confie!

Entender o corpo que dança a partir da formação em ballet clássico foi um desafio. O que significa ter um corpo disponível ao movimento e à forma?! Fazer uma repetição de movimentos na busca de um mesmo movimento perfeito. Um movimento que só é entendido depois de muitas repetições, dentro de uma técnica e suas definições, dentro da forma.

A técnica, todavia, não pertence à categoria do superável. Suas regras e restrições, na medida em que ganham familiaridade no corpo que treina, promovem a aquisição de certos padrões de movimento e esses padrões, por estarem em um corpo vivo, também são vivos, ou seja, continuam se modificando ao longo do tempo (KATZ, 2005).

Sempre escutei de meus professores, mas pensava: isto é uma dança?. Parecia só estar repetindo um movimento. No meu entendimento, quando a música começava, já existia uma dança, valorizava esta passagem de um lugar para outro, mesmo sem o corpo presente. O vazio do espaço já existia, em trocas de olhar de quem é plateia. Estas pequenas passagens, uma proposição da própria performance do intérprete como se este fosse um bailarino. O bailarino como personagem. O ballet como narrativa. A cartografia começaria aqui. Se fosse possível. Será preciso pensar a continuidade e a ruptura entre estes trabalhos apresentados.

Ainda não é possível fazer isto neste momento. Ainda falta o depois.

Primeiro, seria preciso fazer estas enunciações. Já é difícil.

Depois seria preciso de um distanciamento. Esquecer o escrito.

Ler como se tivesse sido escrito por outra pessoa que já fui. para poder pensar de novo sobre o que falta escrever.

SEGUNDO ATO

Dia seguinte. Mesma hora. Mesmo lugar.
Botas de Estragon no centro, á frente, saltos colados, pontas
separadas. Chapéu de Lucky no mesmo lugar.

Algumas folhas na árvore.

Entra Vladimir, com vivacidade. Para e observa longamente
A árvore. Em seguida, num repente, põe-se a cruzar o palco,
Frenético, em todas as direções. Para mais uma vez em frente
as botas, abaixa-se, toma um dos pés, examina-o, cheira-o,
recoloca-o cuidadosamente em seu lugar. Retoma o vaivém
agitado. Para junto a coxia a esquerda, olha longamente ao
longe, a mão aberta sobre a testa. Vai e vem. Para subitamente, junta as
mãos sobre o peito, joga a cabeça para trás e põe-se a cantar a
plenos pulmões.

Samuel Beckett
Esperando Godot
Segundo Ato

2.1 Autosscopia e formação reflexiva do processo criativo

*A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas
como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham
de algum modo umas às outras e aquilo que
só existe através do crivo
de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem...*
Michael Foucault

Neste segundo capítulo (ou segundo ato) apresento possibilidades metodológicas de aproximação ao absurdo enquanto atmosfera para propostas do corpo em cena. Para isto, continuo esta escrita com a inquietação que resultou da percepção dos movimentos corporais no espaço/tempo e seus desdobramentos. Procuo perguntas e respostas em meu próprio processo criativo para configurar esta escrita. Com isto, comecei a compreender a escrita como movimento que também me faz mover. Ao organizar este segundo ato, espero compor um diálogo a partir de uma escrita que está fragmentada, como indicação de que esta investigação está finalizando suas intenções de texto, mas que ainda existe tudo aquilo que está por vir. Adiante. Os fundamentos metodológicos para esta investigação foram a **Autosscopia** (SADALLA & LAROCCA, 2004) e a **Cartografia** (ROMAGNOLI, 2009). A Autosscopia consiste na videogravação de uma prática (meu próprio processo criativo como intérprete-criador) visando a análise e auto-avaliação. Já a Cartografia é um método de pesquisa concebido das ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari (ROMAGNOLI, 2009). Este método visa o estudo da subjetividade, pelo questionamento do paradigma moderno, que possui como sustentáculo a razão, a objetividade e a busca da verdade. É preciso indicar que as páginas anteriores, onde estão documentadas minhas realizações, como um mapear de meu movimento, são um texto-complexo pois evidenciam uma autoria-múltipla que resulta da prática coletiva.

Mesmo assim, mesmo junto com outras pessoas e compondo um corpo ampliado de possibilidades, sou um sujeito para mim mesmo. Ao me deparar com a imagem do meu próprio corpo em movimento a apreensão é outra: não apenas a visualidade me compõe. Consigo olhar novamente o que vejo pela memória, pela representação e pela aparência. A compreensão da dança também torna-se possível quando existe o entendimento que, através do dançar, podemos ter diferentes formas de expressar sentimentos e pensamentos. Quando entendo que a dança não é apenas uma arte do corpo em cena, mas também uma forma visual; quando a dança não apenas entretém o pensamento ou transfere informações, mas também instiga a reflexão sobre o processo criativo daquele dançar, outras coisas tornam-se possíveis e o dançar configura uma ambientação para a subjetividade. A autoscopia indica que tudo o que pode ser gravado pode também ser olhado e selecionado. Observar momento e fragmentos significativos para compor um entendimento de si. Aproximo a autoscopia da **vídeo-dança**?

Entendendo a vídeo-dança como uma poética, mas também como um registro, mas também como um ensaio. Posso usar as próprias filmagens como métodos de ensaio. Posso compor movimentos em ambientes diferentes. São o mesmo movimento? Com o meu olhar sobre o movimento em que danço, percebo diferentes intensidades de momentos. Com o olhar de outro que me filma, percebo o que lhe chama a atenção. Nesta situação não tem um roteirista: tem uma parceria. Com a situação apresentada, tanto os momentos solos de movimento ou os momentos em que eu continuo a movimentação do outro (e do outro) lado da filmagem seja, fazendo o registro ou assistindo aos resultados, mesmo eu não estando em cena eu existo como (e faço parte de) tudo aquilo que acontece. Parece não fazer sentido, mas a situação é experimental. Com isto, a experimentação é também um método de ensaio: a experimentação não é um roteiro, mas a demonstração de um devir, uma escolha, um **corpo disponível**. Quando penso no registro do movimento e na memória ou em ensaio e experimentação, a autoscopia me indica uma nova nomenclatura.

Novas palavras para algo que fazia e que agora pode ser outra coisa também. Lembro das possibilidades da própria **laboanotação** de Rudolf Laban (1879-1958). O que são registros escritos de movimento? São momentos no tempo. Como a fotografia que também cria um momento do tempo no espaço. São enquadramentos do ritmo. Então, o melhor a se fazer talvez seja uma investigação do processo criativo do movimento em suas dimensões experimentais, para dar sustentação e entendimento do processo que é o do agora. Uma visita do que foi vivenciado até aqui é estar em um agora da memória e da lembrança. Em uma trajetória de dança existem as experiências pessoais. Estou sentindo o sorriso aliviado de ter conseguido me livrar de alguns pré-conceitos. Nunca imaginei que estaria dançando para uma filmagem, pelo único motivo de estar em cena. A filmagem transformou as minhas experimentações em algo. Levou os ensaios para o espaço público. Posso apresentar processos como se fossem realizações concretas. Ao mesmo tempo, com minhas angústias, vou me contaminado, sem medo e vou [des]equilibrado em alguns pensamentos na busca constante e encontro de novos caminhos ou sentidos. Nesta angústia continuei me movimentando e encontrando no olhar daquele que está no espaço público o sentido dos movimentos e algumas respostas: não importa o que se faça, é preciso estar consigo mesmo, disponível ao fazer.

Desde o **Latão** sinto o meu corpo em espaço público. Com **Dançar o Limite** senti simultaneamente todas as partes do meu corpo em pequenas caminhadas, em pequenas apropriações do espaço público no encontro com a sensibilidade do outro. A proposta de apreensão destas atmosferas cotidianas fez com que eu sentisse parte da possibilidade de cada aproximação como uma resposta a algumas das perguntas que me fazia fora de uma lógica formal, onde pensamentos contraditórios fazem e se desfazem até que finalmente o corpo encontra o seu limite em um momento de estafa. Momento em que sinto que a vida é uma espera. Será que o corpo chegou ao seu próprio fim? Assim como o **corpo angustiado**, movimentos mínimos: desequilibrado?

Estas sensações não são somente memórias de um acontecimento. Este acontecimento é o movimento. Relacionando este sentimento de angústia aos pensamentos da Beckett, cito: "melhor sentado de que em pé e melhor deitado do que sentado" (BECKETT, 2014a, p.129). O corpo precisa estar próximo ao seu contexto mais intenso. Todo movimento tem seu início do plano horizontal. Procuo fazer um diálogo entre esta frase como se fosse uma cadência e uma busca de possibilidades de trabalho corporal. Para quê ficar deitado se posso sentar? Para quê ficar sentado se posso ficar em pé? Esta fronteira entre a Dança e o Teatro ... preciso superar isto. Transpor em um passo de dança qualquer. Pode ser em um grand jeté. Volto nesta frase: "imaginem aquele encontro: duas pessoas no limite de sua solidão e do desespero, que por acaso se encontram cara a cara e reconhecem um no outro a fraternidade de uma mesma angústia, de um mesmo sofrimento, de uma mesma solidão" (CORRÊA, 1993, s/p). Certas frases, pensamentos ou até pequenas conversas, podem e geram movimento em meu corpo. É assim que o movimento se pensa em mim. No momento de criação de um movimento, são feitas escolhas para o corpo a partir de lembranças, de sensações. Fico pensando que esta minha proposta de criar atmosferas a partir de **Esperando Godot** poderia ser mais ampliada.

Com um pouco mais de teimosia consigo relacionar três obras de Beckett entre si. Seriam elas: **Esperando Godot** (1948), **Fim de Partida** (1957) e **Dias Felizes** (1961). Estas seriam algumas de suas peças mais conhecidas e compõem um acervo bastante representativo do chamado Teatro do Absurdo. O próprio conceito de absurdo, como algo contrário à razão, ao bom senso, que fere as regras da lógica ou das leis do senso comum, ou é irreduzível a elas, que escapa a regras ou a condições determinadas. Em cada uma destas obras, os diálogos são curtos, como pequenas frases, diretas e desconexas. Dentro desta lógica não-típica, existem pequenas narrativas. Relaciono esta forma de escrita com meu próprio processo criativo, com minha escrita: procuro olhar o silêncio e de uma forma esquematizada, compor pequenas cenas com frases coreográficas mínimas.

Tento escrever o que o pensamento ainda não concluiu. Aparece de repente outra ideia. É preciso seguir o movimento do pensamento para não perder o que ainda está por vir. A cena pode ser repetida várias vezes. O pensamento pode voltar. Então consigo fazer anotações. Procuo sempre estar aberto no processo criativo, para executar, olhar e perceber o processo. Agora percebo que estas pequenas cenas podem ser frases com palavras. Só que nem tudo pode ser expresso da mesma forma. Certas coisas podem ser ditas com as palavras, outras somente com o movimento. A memória se constitui, assim, por um processo de seleção e transformação das experiências vividas em um passado de instantes escolhidos: “memória é a síntese fundamental do tempo que constitui o ser do passado (aquilo que faz o presente passar)” (DELEUZE, 1997a, p.80). Preciso pensar em meu dançar como uma memória e como um presente. Presente porque faz parte do meu agora e porque minha dança é algo que me foi dado, sem que tenha pedido. Pensar na dança e no meu dançar é em alguns momentos, me colocar no mundo. Este pensar também pode ser uma forma de questionar a minha própria existência. Pensar a dança com toda sua liberdade de ação e criar condições e possibilidades sensórias-motoras para que consiga fazer acontecer isto que penso. Quando me remeto às minhas primeiras memórias, sempre acontece de colher na minha infância, não lembranças inventadas, mas sensações de momentos vivenciados. Não são apenas memórias visuais, mas sensações, cheiros, sentimentos, inquietações e devaneios.

Numa cidade chamada Campo Grande/MS, onde nasci e passei minha primeira infância, entre 3 e 4 anos de idade, eu acompanhava meu papai ao mercado público, neste percurso, andava entre os corredores para comprar algumas frutas, verduras e temperos. Tenho a memória dos cheiros, daqueles cheiros. Mesmo entrando hoje em outro lugar, outra cidade, mas em qualquer mercado público ou em um lugar que venda os mesmos produtos ou similares, atrevo afirmar que não tem o mesmo cheiro misturado com aquele mundo a ser explorado e reconhecido.

Entender que com o passar do tempo, depois de várias experiências no decorrer da vida, o que fica? Por que entre tantas lembranças possíveis tenho justamente esta? Pequenas ações em que algumas vezes a imagem é perdida, mas as sensações de silêncio e de momentos mínimos permanecem: estão em algum lugar em mim. Tentar lembrar algo é um grande esforço, mas certas memórias fazem parte, como se algo estivesse presente, talvez fazendo parte de tudo e daquilo que se é. Posso pensar, por que gosto de arroz? Café sem açúcar? Para entender o todo, sempre procuro pensar nas partes. As memórias são um espaço de viver e tudo pode vir a ser experiência estética...

TUDO

A experiência estética é compartilhada por todos que habitam um mesmo lugar. Os hábitos são aprendidos com os pais, a família de um modo geral, e também com a comunidade. Assim, a aprendizagem estética se inicia na mais tenra idade e prossegue por meio de todas as experiências da vida cotidiana. Por exemplo, a aprendizagem estética da criança é estreitamente ligada ao desvelar do mundo. A criança sente o cheiro, escuta os barulhos, é sensível ao toque, ao calor e ao frio, assim como aos diversos sabores (amargo, doce, salgado, azedo, etc.) que formam os princípios corporais. Ao mesmo tempo, ela conhece o mundo simbólico através dos sentidos que são de origem corporal (a paixão, o medo, os desejos, a animosidade). Tudo isso se mescla e se desenvolve para formar o que a criança está se tornando. Assim, desde que nasce, a pessoa está em interação com o meio ambiente, ou seja, ela passa por experiências. As vezes estas passam despercebidas, caso a pessoa não se dê conta de que ela é participante de uma experiência, pois que as ações não são realizadas com o intuito de experimentar algo preciso. Isto quer dizer que estamos o tempo todo passando por experiências sem que o objetivo seja a experiência. Assim, a pessoa não presta atenção em seus atos (DUARTE, s/d).

Assim comecei a pensar que o ato de andar poderia ser uma dança; que a partir dos movimentos de agachar, sentar, levantar, deitar, também poderia observar o desempenho do corpo e das articulações, ou ainda as dificuldades de passagem de um movimento para o outro. Acredito que todo corpo deixa de ser natural, depois de ter anos de conhecimento de uma dança, mas o que seria o corpo natural? Existe?

O corpo em movimento pode ser observado e com o olhar de observação, é possível sentir que todos os atos que desempenhamos são movimentos. Entretanto, dentro das ações corporais, cada corpo tem uma forma de execução. Como pensar cada corpo se cada corpo ao ser educado para repetir determinados movimentos deixa de ser natural? Temos a memória de todas as ações que desempenhamos? Cada vez que andei na rua? Cada vez que levantei da cama? Lembro de tudo? Seria possível ter este tipo de memória sem sofrer as consequências de Funes?

A minha memória focaliza coisas específicas, requer uma grande concentração mental, quase um processo de meditação. Meu processo criativo conecta meu corpo com pedaços de memória e conhecimentos a fim de gerar novas possibilidades. Vou tomando decisões diárias e o desdobramento desta escrita é mais uma delas. Essas escolhas de decisões próprias, são recortes, pedaços, nacos de uma realidade e de certos momentos, memórias afetivas que me afetam. O que relato, faz parte da minha trajetória, algo íntimo, mas deixa de ser particular, quando compartilho e transformo no mover. Tudo parece absurdo! Em alguns momentos sim. Vou buscando sempre a intuição, que me leva ao ambiente mental de emoções, razões, dúvidas, devaneios. Com as memórias de longo prazo, o que fica e me faz mover agora é esta pergunta que permeia meus pensamentos: a memória, explícita ou implícita, pode ser uma dança absurda porque contém em si sentimentos e movimentos? Lembro: quando fiz uma caminhada na beira da praia, com minha filha de 1 ano e 7 meses no colo, ao registrar este momento na memória, o que acontece? Naquele desenrolar temporal e fluido do tempo real, produzi sentindo? Ou quando penso nas caminhadas da minha própria infância conforme relatadas neste texto, em outro momento, era eu que acompanhava meu pai. No registro do agora, eu é que sou um pai levando a filha no tempo da vida, numa caminhada em linha reta, como se fosse um constante equilíbrio do corpo para suportar o peso e dar conforto.

Procuro pensar neste corpo, fixar o que fica nos músculos, na memória corporal com formação de dança clássica, nas articulações, na pele ao sol, prestando atenção na respiração. Emoções abertas, percepção do espaço, sentindo fragmentos do momento que forma movimentos e frases do corpo em movimento, percebendo a música que ecoa do mar e a iluminação de um dia de sol. Tudo se transforma em uma performance do momento. Se o momento existe e configura uma reflexão consciente é porque este corpo tem o conhecimento do mesmo: consegue pensar a si como se estivesse consciente das próprias marcações. Procuro escutar o meu corpo e entender quais são os movimentos que existem nele; quais seria as possibilidades de novas experiências para um processo criativo. Deixar o pensamento aberto, para tudo que permeia o pensar. Qualquer um poderia pensar estas coisas?

No fluxo do pensamento, entre a ausência do meu pai e a sua presença emocional, lido com a transformação do tempo. Trata-se de um tudo ao mesmo tempo agora; de ser um corpo que produz emoções experimentadas pelo corpo: de emoções que estão sempre disponíveis, mesmo com o passar do tempo; de uma consciência entre a experiência vivida, entre a vida realizada e a recordação reativada. Ter a imagem de tomar banho de chuva ou de chorar no banho e as lágrimas se perderem por entre toda aquela água do chuveiro. Lembrar de uma experiência de apanhar na rua e sentir a morte em cada soco. Neste momento, não ter medo da morte e pensar que ela faz parte da vida. Sentir a emoção iluminada de uma parto, ver uma vida e agradecer a minha vida neste momento que transcende as palavras e explicações lógicas. Sentir e perceber que tudo é um movimento de viver, sentir que a vida é um sopro. Penso que o tempo para ter o entendimento do falta é a presença do passado, conseguindo visualizar algumas situações e digerir com todas suas saudades. Falar sobre algumas situações para lembrar até esquecer. Entender este tempo da falta e se reinventar e transmutar em movimentos de dança, hora absurdas, que se encaixam ou não. Essa ausência é uma forma de lidar com o tempo e tudo é possível dentro de suas escolhas. Buscando o movimento intuitivo.

Portanto, escrevo porque preciso entender como fixar este primeiro momento escolhido. Uso como suporte a escrita, todas as imagens se misturam com um fim de tarde colorido, para revelar a memória que está sempre produzindo lembranças. Escolho a escrita, como Laban (1978) que produzia frases coreográficas em **laboanotação**. Escolho as experiências vividas e o vestígio destas em uma cartografia que permite o levantamento de uma geografia sentimental. Escolho que posso usar qualquer imagem em minha memória como se fosse um movimento em mim, como uma memória de sensibilidade na pele. Sempre buscando fatos ou situações que fazem sentindo, neste caminho, faço anotações e transmutação em movimentos.

	loci	central lines	peripheral lines	vectors
upward				
downward				
rightward				
leftward				
backward				
forward				

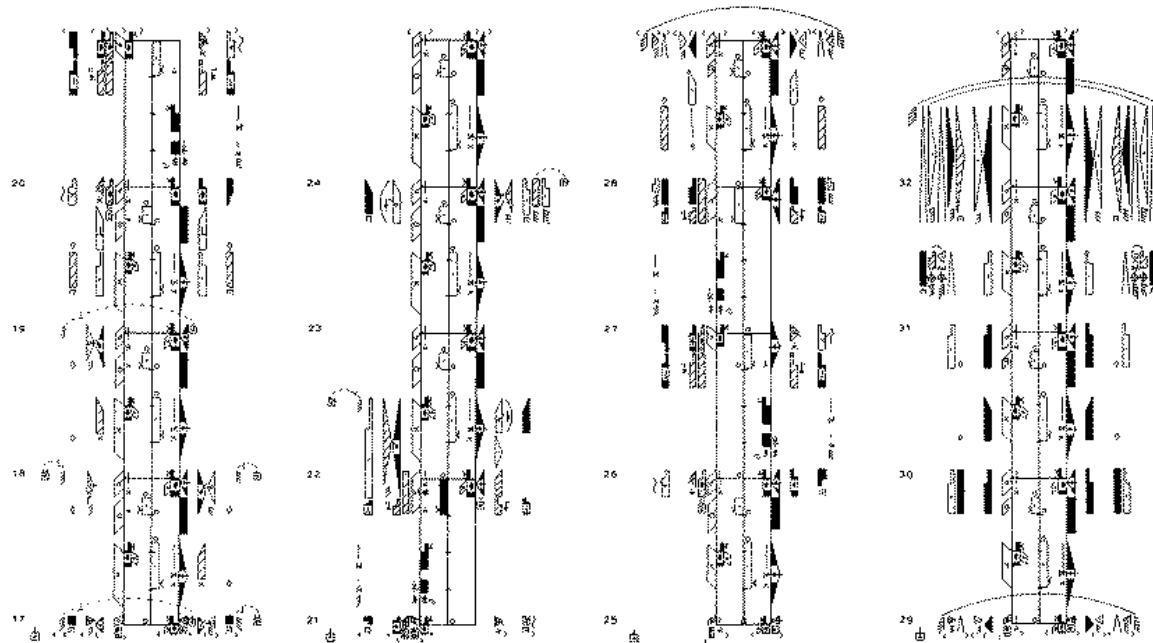
Table IV-1. Examples of dimensional notations
(symbols in brackets read from left to right).

	loci	central lines	vectors
up-right-forward			
down-left-backward			
up-left-forward			
down-right-backward			
up-left-backward			
down-right-forward			
up-right-backward			
down-left-forward			

Table IV-2. Examples of diagonal notations
(symbols in brackets read from left to right).

Labanotações

Disponível em www.mydigitalchalkboard.org
(acessado em 30/04/2015 às 16h37)



Labanotações para cenas.

Disponível em ergonomicproject.wordpress.com

(acessado em 30/04/2015 às 16h37)

Neste momento do agora, estou fazendo este relato de um conhecimento acumulado em mim e do meu próprio espaço corporal. Escolho fazer esta relação com os estudos de domínio do movimento de Laban. Segundo seus escritos, reforçados por estudos da arte do movimento a partir de uma vontade de compreensão do corpo em suas capacidade física e mental, aconteciam também experimentações. Partindo de princípios fisiológicos, anatômicos, físicos, químicos e de análises do movimento, Laban conferiu atenção ao corpo em si mesmo: desde o simples gesto habitual do cotidiano até execuções precisas das capacidades profissionais específicas de cada individuo.

Dentro das contribuições de Laban, quero estabelecer um diálogo com a labonotação, já referida anteriormente, este é um recurso de registro para a dança e para o seu ensino para que movimentos dramáticos pudessem transparecer como uma técnica educacional, incorporando o campo da criação e também como manifestação da personalidade de todos os envolvidos. Para uma labonotação seria necessário dividir o espaço em 3 níveis: vertical, horizontal e axial. Sobre estes três níveis inscreveriam-se 12 direções de movimento, como se fosse possível compor um icosaedro (polígono de 20 lados) desenhado em suas tangências dentro de uma circunferência.

Segundo Klaus Vianna "O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, que brotam de impulsos interiores e se exteriorizam através do gesto, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço, o desenho das emoções, dos sentimentos e das intenções. Mais do que uma maneira de exprimir-se através do movimento, a dança é um modo de existir." No desenvolvimento dos trabalhos Desconexadança , Pensar é o que o cérebro faz quando está sentido, nos videos-dança e foto-dança, foram trabalhos colaborativos dos intérpretes-criadores. Com as contribuições de Aline , trazendo sua formação em Ballet Clássico, Dança Contemporânea e Capoeira, ela dava um ritmo de movimento nos aquecimentos dos ensaios e sempre contribuindo como ensaiadora. Mariana que não tinha um formação definida, mas tinha um corpo disponível para conhecer os caminhos do mover e improvisação, dentro do contexto. Elisa com formação de Ballet Clássico, Dança Moderna, Teatro e Pilates tinha uma preocupação com a forma e frases coreográficas e entendimento do movimento do outro. Nestes encontros, depois dos processos criativos, em nossas conversas coletivas, todas passavam suas percepções para acrescentar e se colocar, com a fala, buscando videos no youtube e revistas de seu interesses afetivos de sua formação e conhecimento. No desdobramento do Desconexadança Luisa ficou responsável pela criação dos figurinos. Ela participava das conversas e participava do desenvolvimento de algumas cenas propostas.

Seus figurinos, tinham explicações e suas possibilidades de movimento. Nesta época até os dias de hoje, ela se tornou uma figura icônica em todos processos colaborativos. Buscando entender caminhos do mover.

Na improvisação em grupo as tomadas de decisão são, muitas vezes, coletivas. Numa relação empática, os participantes conseguem experienciar o presente de modo consciente, com capacidade perceptiva de predição que se apoia no conhecimento existente e na percepção das intenções subjetivas e motoras do outro. Nesse momento poderíamos falar de um desvanecimento das fronteiras entre passado, presente e futuro.(RIBEIRO,2015,p. 169.)

Nos processos de estudo de movimentação, com deslocamentos experimentais e improvisação, que se transmutaram em pequenas frases de movimento. Buscando a consciência, se contradizendo algumas vezes, mas sempre buscando um trabalho coletivo, para todos intérpretes- criadores envolvidos no processo, se sentirem parte de todas as partes do processo criativo. Buscar essas parcerias são importantes, para uma troca constante e para o crescimento de consciência, neste processo coletivo. Todos os corpos ficam transformados, localizados e disponíveis. Buscando imagens de William Forsythe que tem uma pesquisa de movimento, que ele provoca e dança com a fotográfica, acredita que ser fotografado é uma dança com tempo ao vivo. Algumas propostas de ensaio, no campo de qualidades de movimento: O tempo, o espaço, o ritmo e o fluxo, procurando combinações possíveis e diversos traçados dançados. Quando o corpo entra em estado de latência, um aquecimento corporal, um intérprete pode entrar com uma proposta de movimento, ele vai conduzindo e levando para lugares desconhecidos. Muitas vezes, depois de repetir algumas vezes os movimentos escolhidos por todos, começa nascer pequenas cenas.

William Forsythe é um dançarino e coreógrafo estadunidense.

É reconhecido pelo seu trabalho com o Ballet de Frankfurt e pela reorientação que deu ao balé clássico.

Gosto de pensar em cenas absurdas, que não fazem sentido, mas tem sentido quando vistas pelo outro. Katz (1994) sugere que a dança é o pensamento do corpo. A partir dessa proposição, a teórica usa a expressão “pensamento do corpo” como metáfora do que acontece na construção do conhecimento artístico do corpo-mente-ambiente em dança. Fica a pergunta: O que significa essa movimentação? Qual sentimento que passou em seus pensamentos? Em processos de autoscopia, algumas frases coreográficas são anotadas e filmadas, compondo material de criação.

solo + parceria = coletivo

Sobre labonotação: Muito poderia ser especificado aqui. Ainda será. Agora não. Só posso indicar que, em minhas investigações e anotações de performances, as palavras estão em constante diálogo com a prática de realizar ou observar o corpo. O meu processo é contínuo, mas não é linear. Contamino o processo com minha própria experiência. Com isto, permito que o processo seja mutável e organizado no e a partir do meu próprio processo. Faço isto com meu olhar de observação de dentro para fora e de fora para dentro: seria isto a Autoscopia?. Escrevo as ideias de movimentos para desenvolver movimentos: como se o processo de improvisação fosse a busca da intuição que percebe pequenos momentos de criação. Se busco atmosferas do espaço em fluxo, faço isto como um constante devir que dialoga com o lugar e com a própria performance de dança que apresento. Gostaria de indicar que poderia realizar uma esquematização de meus próprios movimentos, sendo que estes movimentos poderiam compilar um método para processos criativos que transitem entre as premissas do absurdo, da Tanztheater, do intérprete-criador e da performance de dança. Neste momento escolhi como exemplo cinco trabalhos:

Suíte de Danças Argentinas/ MAJURO-90;

Roteiro de "O Resto é Silencio";

ANDARilho;

Work [IN] process ;

Corpo & Objeto (ideia de performance de dança).

Eu poderia COLOCAR aqui AS ANOTAÇÕES

Para compor e propor as intensidades de movimento,
os desenhos dos figurinos do Projeto "Pensar é o que o cérebro faz quando está sentindo", sugerem ínfimos moveres.

Pensar é o que o cérebro faz quando está sentido pretende refletir sobre as relações possíveis entre razão e emoção em processos criativos artísticos. Ao evidenciar diferentes expressões de dança no mundo contemporâneo, a intenção deste espetáculo é promover experiências visuais que contrapõem imagens de diversas manifestações de dança com os mais variados significados. Estas anotações precisam de explicação? Talvez. Mesmo assim, tendo o entendimento deste processo de anotações fica evidente que busco formas de escrita para meus processos de criação. Observo atentamente alguns movimentos, no desdobrar do processo criativo. Depois anoto os movimentos e sentimentos que permeiam o mover para ter um registro. Estas anotações são uma dança em si mesmas. Para Laban o movimento da dança é a passagem de uma posição para outra, resultante de impulsos provenientes do centro do corpo. Esses impulsos possuem características próprias, como:

Velocidade (tempo)
Limitação ou amplitude (espaço)
Leveza ou força (energia)

Entre estas três características a fluência é parte integrante do movimento e faz o encadeamento dos movimentos mínimos, a partir de passagens entre os gestos: de um para o outro em uma quase imobilidade do corpo na qual se estabelece uma espera. A tomada de consciência do próprio corpo permite, vencer a força da energia em uma união de vários movimentos até que seja possível compor uma estrutura de cena em que acontece uma espera para que nada aconteça. Tudo pode ser uma espera? Na Corêutica (que é o estudo da organização espacial do movimento) Laban fez uma distinção entre o espaço geral e o pessoal, estabelecendo uma espécie de “mapa” denominando o espaço pessoal de Cinesfera que seria “a esfera ao redor do corpo, cuja periferia pode ser alcançada facilmente pelas extremidades dos membros, sem que estes se desloquem do lugar onde está o ponto de apoio de um dos pés” (LABAN, 1978, p. 32). Minha aproximação a estas anotações remetem ao meu reconhecimento de minhas memórias de localização no espaço e no tempo; à compreensão dos movimentos gerados pelas minhas caminhadas e todas as sensações para ter um entendimento da posição que ocupo no espaço. Procuro contaminar minha trajetória nesta escrita. Preciso expor a formação de Laban, suas ideias e o desenvolvimento de seu trabalho.

Embora, à primeira vista, ao tomarmos contato com seu trabalho a respeito do movimento e com o seu trabalho pedagógico desenvolvido na Inglaterra, possamos ter a impressão dele ter sido uma figura pragmática, na verdade Laban foi uma pessoa muito eclética, visto que seu trabalho recebera influências dos mais diversos tipos, tanto da filosofia chinesa de Laotsé e K’ung Futsé, como de filósofos como Nietzsche, Kierkegaard e Heidegger; tanto da psicologia de Freud como de Jung; tanto do misticismo do Tarot, dos princípios da maçonaria, da antroposofia de Rudolf Steiner, da cristalografia de Goldschmidt, como também da matemática de Platão e Pitágoras, da obra de Darwin, de estudos sobre anatomia e fisiologia, isso sem contar seus estudos específicos sobre a dança e seus sistemas de escrita, sua convivência com artistas ligados ao expressionismo e ao dadaísmo, as novidades que surgiam no mundo da dança, etc. (GUIMARÃES, s/d).

Ao ser eclético, qual o sentido de tudo? Cada referência, cada troca, cada impressão fica como registro na memória? A memória é uma procura de momentos que nos transformaram enquanto corpos sensíveis, criadores ou simplesmente uma forma de ver o mundo. Vou ao encontro dos meus trabalhos e me questiono, buscando perguntas e respostas ao que faço, [re]visitando e buscando me localizar nesta trajetória, buscando clareza em todas as memórias. Será que é importante para outro alguém além de mim? Fico contaminado com este pensar, este desafio de dar sentido ao que faço, para a compreensão de outros. Tenho o intuito de fazer uma linha coreográfica de movimentos cotidianos do agora. Ao fazer uma trajetória expandida, escolher falar do passado, que em alguns momentos se torna presente. Hoje, ao caminhar na rua, ou dentro de um mercado, espero que as sensações se tornem diferentes por mais que esteja contaminado com memórias e com as experiências acumuladas do meu espaço de viver. Fico pensando que mesmo apesar de anos de dança, de aulas de formação em Ballet Clássico, eu não consigo informar em que momento eu comecei a dançar; em que momento tive o entendimento de um giro ou um de salto virtuoso. Entendo. Quando comecei a aprender a montar a cavalo, não tinha medo da altura, mas gostava da sensação do vento no rosto e a instabilidade no corpo. Hoje em minhas linhas coreográficas, gosto e tenho uma procura por um desequilíbrio-constante. Será que transformo o galopar em outra coisa na ausência de um cavalo? O desequilíbrio-constante é uma busca de movimentos que geram outros movimentos, mas para isto é preciso fazer uma conexão com as partes do corpo que possibilitam essas passagens de um movimento a outro. Esta experiência de formação em equitação no CMPA (Colégio Militar de Porto Alegre) pode parecer vago no meio deste texto. No entanto, não é. Comecei a andar a cavalo no mesmo ano em que comecei a ter a minha formação em dança. O mesmo corpo que estava disponível a andar na rua, a entrar no mercado, a engraxar o coturno, a fazer um salto virtuoso, a bater continência, também equilibrava-se sob um animal: eram meus movimentos cotidianos, faziam parte de minha rotina.

Dentro das reflexões sobre quais movimentos que se transmutam em dança, fico indo e voltando, para visualizar e entender este processo de sensibilidade e formação. Neste momento posso dizer, tudo que sou hoje é um todo ao mesmo tempo agora do que eu já fui. Em meio a isto tudo, volto nos temas propostos. Entendo os estudos da performance como uma possibilidade de se refletir sobre a prática artística, pois permite uma análise dialógica entre distintas práticas simultaneamente. Enxergo esse campo de entendimento como um ponto de chegada, uma convergência. Encontrei opinião semelhante neste trecho.

Os estudos da dança têm tradicionalmente se preocupado com o movimento, e como é que podemos capturar e interpretar o movimento através de diferentes técnicas coreográficas e práticas composicionais. Os estudos da performance abrem a possibilidade de pensarmos a dança de outra forma. Será que a dança é apenas movimento ou será que ela abrange também uma série de outros fatores, os quais podem ou não estar presentes no palco no momento da performance? Pensar em termos de políticas de identidade, estudos raciais, teoria crítica, condições pós-coloniais, são maneiras em que os estudos da performance... ou modos através dos quais os estudos da performance têm trabalhado há um bom tempo e que podem ajudar – ou informar – os estudos da dança a sair um pouco do regime escópico estabelecido pelo modernismo, que ainda influencia os estudos da dança, eu acho. O modo como os estudos da dança podem contribuir com os estudos da performance é através dessa ênfase na materialidade e desse entendimento de dentro pra fora. A maior parte dos estudos da dança, pelo menos nos Estados Unidos, é originada de dançarinos e coreógrafos, e do saber através do corpo, de como é que o corpo pode de fato informar a teoria e um entendimento da prática coreográfica. O que os estudos da dança podem oferecer aos estudos da performance é um tipo de saber a partir de dentro. Espero que possamos encontrar um terreno comum (LEPECKI, 2002, s/p).

Afinal, o que significa ser formado em dança?

intuitivo

Espaço

Memória

Giros

Rítmo

Tempo

Intuição

Equilíbrio

O corpo disponível ao movimento é quase um estado meditativo e reflexivo. Se colocar no lugar de criar, correr riscos, repetir, memorizar, fazer anotações do processo criativo, para lembrar e talvez esquecer. Com as próprias proposições da **autoscopia**, procuro fazer algumas anotações de movimentos corporais, são processos sensíveis e únicos. Tudo fica na memória. Gosto de pensar, em passar essas anotações/ apontamentos para um outro, com a leitura do intérprete, podem brotar novos caminhos e movimentos absurdos. O corpo transitório está disponível e com disposição ao mover, um sentimento próximo do efêmero. Sempre pensando e esquecimento e tudo que foi aceitado pelo corpo, neste momento. Que já não é o mesmo, porque já passou. Imagens podem ser objetos de reflexão para as memórias. O que acontece comigo é uma transmutação das imagens e memórias em movimentos de pele: um corpo com todas as necessidades do sentir. Como pensar a imagem das coisas e a imagem de nós mesmos? O próprio corpo é uma imagem que tem a capacidade de modificar as imagens que estão ao seu redor e ao mesmo tempo contamina-se com o outro. Todas as imagens são memórias? Todas as memórias são imagens? Como acontece a existência de si mesmo? Sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Se procuro entender o movimento, desdobrar o movimento, desbravar o movimento, faço isto a partir de meu corpo sensível e disponível que já deixou de ser natural, mas que mesmo assim, busca uma naturalidade no movimento.

Laban, Sasha Waltz, Ballet Clássico, Mary Wigman: colocar estes em relação (historicamente)

Como se fosse um delírio do próprio pensamento, em meio a uma tentativa de localização histórica tento entender, que por entre meus próprios movimentos tudo é uma [re]descoberta. De algum modo, os meus músculos já fizeram muitas qualidades de movimento. Não todos, mas muitos. Quando estou andando na rua ou montando cavalo ou abaixando para pegar algo que caiu no chão, conforme as pesquisas de Laban, estou com o corpo conectado por uma intenção: movimento ao mesmo tempo cabeça, ombros, cotovelos, mãos (dedos) em relação ao tronco. Conecto a parte superior (centro de leveza) e a parte inferior (centro de gravidade). No desdobrar de mim utilizo: quadril, patela, joelhos, tornozelos (artelhos).

Quando estou desenvolvendo minha pesquisa em performance de dança é inevitável pensar que esta opção de prática artística aconteceu após meu corpo atingir a sua maturidade. Já não tenho mais o mesmo vigor físico ou a mesma disponibilidade de ensaiar oito horas por dia durante cinco dias na semana. Este passar do tempo é uma gestão de sentimentos e memórias que permeia meus pensamentos. Penso que a única vantagem da velhice é o fato de ainda estar vivo e poder usufruir com sabedoria as bobagens que fiz no decorrer da vida. Pensar em estar vivo é uma situação de certa forma absurda, já sabemos que estamos vivos e temos a certeza disto. Pelo contrário, o que é certo nesta vida é a própria morte! Em meio a isto encaminhamos nosso cotidiano. É preciso deixar o corpo à disposição de movimentos. A dança é, para mim, uma escolha cotidiana. Com o passar do tempo, o meu corpo foi perdendo o virtuosismo do movimento. Ao mesmo tempo ganhou os benefícios do próprio limite na busca da maturidade. Agora tenho movimentos mais equilibrados e serenos.

Tive que saber entender os desdobramentos do movimento para ter uma visão de que existem faixas de equilíbrio. Mesmo sabendo que alguns idosos de mais de oitenta anos, podem sim, andar de bicicleta. No entanto, será que isto pode ser uma regra? Em que medida isto esbarra no hábito cultural? Andar de bicicleta nos poupa de andar de cavalo? O que dizer disso? A velhice pode nos dar um dom admirável de ver além de nós mesmos, além do nosso mundo, ou pode nos trazer a dor da degradação física e moral. Cada vez acredito com mais intensidade que quando envelhecemos só potencializamos o que sempre fomos, puro movimento.

Ao lembrar do movimento que é a vida tenho de pensar nas influências da dança. Sinto que estou sendo redundante. Como se estas palavras criassem um movimento interno. Fazem parte de uma dança de palavras que rodopiam meu pensamento. Pode ser que tudo isto faça sentido: quando penso na dança e em todos os sentidos e possibilidades do mover, penso não apenas em um mesmo corpo físico, mas em todos os movimentos do mundo ou universo ou dos corpos celestiais. Ocupo meu olhar com uma dança: isto é um modo de expressão efêmero, executando a partir de formas e estilos pelo corpo humano que se desloca através do espaço. A dança toma forma através de movimentos rítmicos controlados, escolhidos com um objetivo preciso; o resultado de tal atividade do mover é o aceito enquanto dança. E se não fosse? E se andar na rua fosse uma dança? Parece que tem uma linha tênue para se definir a dança. Posso afirmar, que aqui pensar a dança já é um tipo de dançar. Pensar em dança faz com que já se comece uma ação e um movimento do próprio pensar: o pensamento se move em deslocamento, mas aqui isto não é o suficiente.

Preciso de referências.

Dança + Performance = performance de dança + performance de ocupação : vídeo-dança

(...) Referências fragmentadas.
Isto é um projeto fluído. Ainda é um processo.
Agora uma dissertação, dando continuidade.
Referências de Dança:

Uma de minhas referências da dança moderna é a Mary Wigman (1886-1973). Para compor suas criações em dança, ela começava por desenvolver exercícios de improvisação. Em um segundo momento: permitia sentir a sensação do seu corpo até que toda energia acumulava em suas entranhas para se tornar um verdadeiro movimento de si. A fase final de seu processo criativo visava atingir a expressão maior: mais forte, que seria o gesto não mais por si mesmo, mas tornando-se o ato criador. Sua arte (seu envolvimento na dança) era considerada uma manifestação de arte expressionista. Ou ainda: "sua visão trágica de uma existência efêmera é mostrada por um expressionismo violento que é uma constante" (BOURCIER, 2001, p.296).

Outra referência. Quando desenvolvo minhas performances de dança, retomo Kurt Jooss (1901-1979). Suas bases fundamentais para os ensinamentos em dança eram os princípios de Laban, além do estudo da técnica, como coreógrafo, para seus trabalhos no campo da expressão do movimento (se vou fazendo estas redes na cabeça, de certa forma, posso localizar o meu dançar). Kurt Jooss foi o primeiro discípulo de Laban a aplicar para a composição coreográfica de suas obras teatrais, as investigações de Laban. Segundo este a busca do essencial, para a fundamentação de sua pesquisa "é a escala completa de todos os sentimentos humanos e de todas as fases de sua expressão a qual é conseguida pela concentração sobre o essencial a partir de que é possível de conduzir uma forma dançante" (JOOSS apud FAHLBUSCH, 1990, p.42). Jooss não criou uma técnica estritamente moderna, também não utilizou as possibilidades habituais da técnica clássica, porque Jooss pensava que a linguagem acadêmica era incapaz de traduzir o grande registro de sentimentos os que ele extravasa sobre uma grande escala de expressões ao visitar várias técnicas de movimentos e trabalhar com improvisação além das palavras e explicações lógicas daquele momento histórico.

Outra referência. Um nome importante da história da dança foi Pina Bausch. Seu trabalho de improvisação, em seu espaço de formação acontecia na medida em que o movimento é um elemento constante no espaço e a qualidade de cada movimento é determinado pelo modo que a energia é usada. Neste momento, estabeleço uma relação entre Pina Bausch, visitando uma poesia de Vladimir Maiakóvski. Absurdo! Consigo transmutar em movimentos ou ideias de um mover.

Se este é um poeta que faz parte do meu processo criativo em vários momentos dispersos, neste momento, relaciono um poema com uma forma absurda do pensar da dança como se o pensamento pudesse improvisar sentidos.

A FÉ

Distendei vossa espera quando quiserdes –
tão clara,
duma clareza tão alucinante
e minha visão
que, dir-se-ia
bastava o tempo de liquidar esta rima,
para, grimando ao longo dum verso,
entrar numa vida maravilhosa.
Eu não preciso indagar
o que e como.
Vejo-o, nítido
até os últimos detalhes,
no ar,
camada sobre camada,
como pedra sobre pedra.
Vejo erguer-se

Fulgurando no pináculo dos séculos ,
Isento de podridões ou poeira,
o laboratório das ressurreições humanas.
Eis o calmo químico ,
a vasta fronte
franzida
em meio a experiência .
Num livro, Toda a terra,
Procura ele um nome.

Vladimir Maiakóvski

Entre Pina Bausch e Maiakóvski talvez, me disponibilizo a pensar o movimento em meu corpo absurdado e intuitivo. No entendimento do espaço e de suas possibilidades. Infinitas? Transformar palavras em desequilíbrios. Dentro das contradições, é preciso buscar um estado de improvisação. A escrita pode ser improvisada?! Algumas movimentações podem se transmutar em palavras, combinadas como se fossem frases coreográficas organizadas no espaço e no tempo; aos poucos é possível compor uma atmosfera de movimentos, mesmo que em alguns momentos sejam improvisados. Mesmo assim, apesar de tudo, é possível afirmar que estas improvisações resultam de um texto ou de uma escrita coreográfica. Devo ter refletido por muito tempo sobre isto. Parei de escrever e, no fim da tarde, quando o sol encontra a lua e o céu fica colorido, pude perceber que a escrita permite reduzir o abismo entre o entendimento lógico e o absurdo. Acho que consigo pensar em várias memórias ao mesmo tempo, dentro de minhas contradições, para me entender, na procura do movimento.

Outra referência. Merce Cunningham (1919-2009). Embora ao longo de sua trajetória ele apresentasse trabalhos de coreografia, também mostrava os caminhos para um estado de improvisação por meio de um método do acaso. Quando decidia as cenas que seriam compostas no momento do espetáculo, os bailarinos teriam que estar atentos para todas as modificações e reconfigurar as estruturas no momento do fazer. Ao fazer uso das novas tecnologias (que estão à disposição) novas formas de gerar conteúdos em dança podem configurar o insuspeito. Como ele mesmo afirma:

Acho que foi simplesmente ensinando, através das aulas e das coreografias, e então vendo formas que eu achava que poderiam ser trabalhadas mais profundamente com as quais poderíamos nos dedicar mais aos movimentos novos, que não eram familiares, que pude processar uma nova dança. E, trabalhando com o computador nos últimos dez anos aproximadamente, houve uma mudança interessante, porque pude ver elementos em movimentos que antes eu não tinha achado modos de usar. Assim, comecei, acho eu, a procurar formas de utilizá-los. (NAVAS apud SOUZA, p. 164).

Na entrevista feita em 1981, chamada "Chance Conversations", em que Cunningham e Cage falam sobre a prática de composição com base no acaso:

John Cage e eu ficamos interessados no uso do acaso nos anos 50. Acho que uma das coisas mais primordiais que aconteceu na época foi a publicação do livro I Ching, o livro chinês das mutações, de onde você pode tirar sua sorte: os hexagramas. Cage adotou esse procedimento para trabalhar em suas composições; ele usou a idéia do número 64 – número de hexagramas – para dizer que você tinha, por exemplo, 64 sons; então você poderia escolher, por sorteio, qual seria o primeiro som a aparecer, sortear de novo, para dizer qual seria o segundo, e de novo, até que ficasse pronto, nesse sentido, por operações do acaso. Em vez de descobrir qual você deveria seguir – um som específico – o que o I Ching sugere? Bem, eu adotei esse procedimento também para dança. (Merce Cunningham in: ATLAS, Charles: 2001)

Outra referência: Isadora Duncan (1877-1927). Ela é conhecida por ter trabalhado os cinco sentidos. Usava a emoção que existe no fato de olhar o mar, caminhar descalço, ouvir os sons do cotidiano. Procuo pensar em nunca perder o impulso que me faz dançar e me localizar no espaço. Ela é uma das artistas referência da história da dança ocidental, embora se recusasse a ser filmada, por preferir ser lembrada como um mito. Isadora falando de sua obra: "Minha dança é a da imaginação e do espírito, é não do corpo". Completava esta afirmação indicando que o melhor meio de explicar a dança é dançando. Pensar em Isadora, é pensar na liberdade, igualdade, movimento livre, ela experimentou sua vida. Gosto desses pequenos relatos, que parecem superficiais, mas são de uma profundidade, que ecoa no universo. Os movimentos de sua dança, abrem minhas fontes de inspiração, onde tudo é uma [re]descoberta de acúmulos de percepções, é fazer uma aproximação da dança com o vento, as árvores, o vazio, os pássaros. A partir do olhar deixado em mim e traduzido em meu corpo na forma de dança, não é um corpo acostumado, sempre intuitivo.

Outra referência: Lygia Pape (1927- 2004). Conforme Paula Pape: A liberdade com que Lygia Pape transitou entre ideias e materiais se opunha claramente a qualquer limite. E é nessa liberdade que se pode perceber o cuidado da artista no desenvolvimento de sua obra, como se o mais importante fosse descobrir os caminhos, as fontes primordiais de cada gesto e pensamento, não o seu fim. Lygia Pape tinha o dom de ver onde nada havia, transformar o visto em não visto, e como ela mesma dizia: "É necessário trabalhar o olhar, existe um aprendizado". E afirmava que: "Para ver algo, basta ele existir, tudo está aí, pronto para ser revelado". Refletindo em relação ao Ballet Concreto: "Esses balés significam um momento de invenção radical do corpo e a ausência de formas humanas aparentes, transferindo para os sólidos geométricos em movimento, toda a plasticidade de um novo olhar" (PAPE, 2006).

Segundo os pensamentos e devaneios de Pape

Eu trabalho de forma circular, passo de uma obra para outra. Isso pode parecer estranho mas, para mim, é uma forma de meditação de um trabalho em relação ao outro; uma questão alimenta e ajuda a resolver a problemática da outra. Chego, às vezes, até a mudar de técnica: das artes plásticas, passo para o cinema ou escrevo. Isso tudo faz parte de um todo e funciona organicamente. (...) Eu sou intrinsecamente anarquista. Isto não significa que seja desestruturada. Mas tenho uma vontade terrível de não respeitar as estruturas rígidas. Não suporto poder e hierarquias. Tanto é que minhas aulas são antiaulas. O processo de aprendizado é uma elaboração perene e individual, porque cada um tem um tempo próprio de crescimento. Tento passar para os alunos um conceito de liberdade. Isso fica muito marcado. Na aula de desenho, por exemplo, muitas vezes começo trabalhando com jornais. O aluno já inicia encarando uma página de jornal como um desenho, sentindo as tonalidades dos cinzas, as manchas, e tendo de interferir nas imagens fotográficas. Desse modo, vai recriando as imagens e começando a ter um outro olhar em relação às coisas, aprendendo a perder o sentido de discriminação do que é arte e do que não é (PAPE, 1998).

- Outra referência importante ao mover: Dudude, Maria de Lourdes Hermann é artista de dança, bailarina, improvisadora, performer, diretora de espetáculos, professora. Atua no campo das artes da cena e seus desdobramentos. Desenvolve seu trabalho artístico com foco na arte contemporânea e em questões arte/vida. Natural de Muriaé(MG), vive e trabalha em Belo Horizonte e Casa Branca (Brumadinho), Brasil. Seu livro brotou com o nome Caderno de anotações – A poética do movimento no espaço de fora. Fruto de sua observação interna e externa ao conviver com aqueles recantos. Nele, entre outras belezas, está escrito:

Dou tempo ao tempo, esperar é quase uma urgência
A coragem está ainda no osso, espero chegar à superfície
Enquanto isso afino os sentidos

De uns tempos pra cá, tenho lido, diariamente, algum dos seus poemas em prosa e me surpreendo e me encanto com sua espontânea forma de lançar as palavras, com um fluxo de movimento tal qual num bailado de existência leve e profunda.

Para conectar a dança do espaço de fora

É preciso um tempo de farejamento do meu corpo em movimento

E evocando a grande Mestra Martha Graham:

Aprendi a queda do coração de Martha Graham e ela só fazia do lado esquerdo
Minhas vísceras prestaram atenção
De um pequeno movimento a outros grandes movimentos.
Comecei a fazer conexões com o mundo fora do espaço da dança
Para que serve dançar?

E ao observar os transeuntes na praça:

Passou alguém vestido de bicicleta
Seu corpo regia os objetos
Ele habitava as coisas

Caderno de anotações, suas notações como Andarilha, surpreendendo a todos com sua arte de olhar o movimento, como eu acho importante escrever e perceber o mover. Fiquei feliz com encontro de pensamentos que vai de encontro com o outro. Sentir que não estou sozinho nesta jornada de busca/pesquisa, sempre vou buscando em minha trajetória, esse diálogo em rede.

Outra referência: Klauss Viana (1928-1992). Só esta citação:

Por meio do conhecimento e do autodomínio chego à forma – e não o contrário. É uma inversão que muda toda a estética, toda a razão do movimento. A técnica na dança tem apenas uma finalidade: preparar o corpo para responder à exigência do espírito artístico (VIANA, 2005, p.73).

De quem não sou eu & o que eu quero ser.
Identidade + diferença = coerência

Este trabalho que busca em todos os momentos os movimentos absurdos, sempre com olhar para frente, ele pode se estabelecer ao meu lado ou dentro da minha respiração. Esse movimento [in]visível, pode existir na troca colaborativa com outro/ meu pares para ver. Sempre procuro pensar: Merce Cunningham especificamente em seus processos de improvisação e incorporação do acaso; sua economia de gestos; a possibilidade de dançar sem música; a ideia de dedicar o corpo a uma ação presente, desvinculada de qualquer intenção de narrativa. Em alguns momentos fico perdido, vou buscando estratégias para me localizar.

Quando escrevo, sinto o movimento mínimo da minha mão esquerda, procura repetir algumas vezes, algumas partes da escrita, como nos ensaios da Pina Bausch, na repetição os movimentos ficavam mais claros. Meus dedos segurando a caneta sem muita força. Consigo pensar esse movimento como meu corpo mão, meus pés se transmitem em minhas mãos. O movimento circular se transforma num Tai Chi Chuan: Combina exercícios corporais. Com uma busca do espaço em silêncio, respiração e concentração consigo escutar meus movimentos mínimos. Não tenho apenas certezas, tenho dúvidas no processo criativo, sempre. Tudo é processo. Essa forma um pouco absurda: Socar a mão e sentir a vibração, quero pescar o gesto e prestar atenção na vibração.

**Todos os momentos,
busco novos movimentos,
sem negar minha formação formal da forma do movimento e referências.
Execução e repetição pode ser virtuoso ao outro, uma prisão para si.**

2.2 Uma metodologia para o absurdo: dançar o vazio da espera

"O Simbolismo transforma os fenômenos visíveis em uma ideia, e a ideia em imagem, mas de tal forma que a ideia continua a agir na imagem, e permanece, contudo, inacessível; e mesmo se for expressa em todas as línguas, ela permanece inexprimível. Já a Alegoria, transforma os fenômenos visíveis em conceito, o conceito em imagem, mas de tal maneira, que esse conceito continua sempre limitado pela imagem, capaz de ser inteiramente apreendido e possuído por ela, e inteiramente exprimido por essa imagem."
Goethe.

Por entre os desdobramentos de minhas experiências e ao longo da elaboração desta investigação que acontece a partir de minhas necessidades de transitar entre a pesquisa da prática do dançar e teoria, pretendo ampliar a capacidade de realizar movimentos gestuais e fazer pequenas cenas para o vídeo. Estas cenas seriam compostas de ações esquemáticas, pontuais. A partir da imagem em vídeo é possível tornar visível o corpo para si mesmo de modo que alguns experimentos podem ser gratuitos outros, repletos de significado. Mesmo que não seja discernível, o mote que rege esta minha busca é uma poética do cotidiano para compor performances de dança em atmosferas do absurdo. Aqui, não existe a intenção de fazer uma montagem formal, a partir do texto na integra do **Esperando Godot** de Samuel Beckett. Espero, mais uma vez, evidenciar isto ao longo do processo de escrita. Retomando as estruturas de referência teórica que compõe esta pesquisa, estas são também uma metodologia para investigações relacionadas ao corpo. São estruturas teórico-metodológicas que irão permitir que eu desdobre os conceitos de corpo-provisório e corpo absurdado ao longo de minha transposição para a cena do vídeo algumas possibilidades de linha coreográfica de modo a evidenciar uma experiência minha e também possibilidades sensíveis para outros. Como se fosse possível, gerar sentimentos:

A experiência estética é, pois, aquilo que se concretiza numa inter-relação entre o sujeito e o objeto, ambos concebidos como parte constitutiva da realidade sociocultural mais ampla. A arte integra o processo dinâmico da própria vida, possibilitando-nos uma releitura crítica do significado dos gestos em determinado contexto de discurso (WERNECK, 1997, p.926)

Neste discurso em forma de vídeo-danças, que iniciam em improvisações de movimentos para compor a partir de performances de dança em espaços públicos o deslocamento até performances de ocupação, busco a concretização sensível, corpórea, simbólica, artística e lúdica, onde a estética, assume uma postura diante da vida, caracterizada pela consciência de sua dimensão crítica e permite a interpretação e a internalização dos significados dos gestos. Quando penso em movimentos, tenho pequenas ideias. Acumulo devaneios. Já tenho coragem de assumir isto. Posso escrever esta palavra sem medo de retaliação. Para isto basta citar:

Por vezes as palavras são infiéis às coisas. Elas tentam estabelecer, de uma coisa a outra, sinónimas oníricas. Sempre se exprime a fantasmalização dos objetos na linguagem das alucinações visuais. Mas para um sonhador de palavras, existem fantasmalizações pela linguagem. Para ir a essas profundezas oníricas, é necessário deixar às palavras o tempo de sonhar. (...). Entre o conceito e a imagem, nenhuma síntese. (...). Quem se entrega com todo o seu espírito ao conceito, com toda a sua alma à imagem, sabe muito bem que os conceitos e as imagens se desenvolvem sobre duas linhas divergentes da vida espiritual. Talvez seja bom excitar uma rivalidade entre a atividade conceitual e a atividade de imaginação. Em todo caso, só se encontra desengano quando se pretende fazê-las cooperar. A imagem não pode fornecer matéria ao conceito. O conceito, dando estabilidade à imagem, lhe asfixiaria a vida. (...). O devaneio faz-nos conhecer a linguagem sem censura. No devaneio solitário, podemos dizer tudo a nós mesmos. (...) O devaneio idealiza ao mesmo tempo o seu objeto e o sonhador. (...) Para nos conhecermos duplamente como ente real e como ente idealizante, cumpre-nos escutar nossos devaneios (BACHELARD, 2009, p.48; 50; 54).

Escuto meus devaneios. Dentro de meus devaneios, tenho um relato. Quão absurdo seria criar linhas coreográficas para uma sensação? Logo imagino um mendigo que acorda todos os dias pensando na sua sensação de fome, como se esta fosse uma ideia que contamina seus pensamentos.

No fim da tarde, o mendigo pensa: quero um dia acordar sem pensar na fome para pensar na minha vida! Assim o mendigo organiza um cardápio de alimentos, organizados pela sua fome, para serem dançados como se fossem pequenos lanches:

Ovo: movimentos densos e circulares.
Massa: movimentos longos
Queijo: movimentos densos e leves
Sardinha: movimentos escorregadios
Água: movimento de mergulho
Terra: movimentos desconexos
Arroz: movimentos de leveza
Feijão: movimentos de força e habilidade

Mendigo + Olhar de observação = Evidência

Este mendigo com fome faz com que retome os personagens-vagabundos de Beckett para propor como exercício criativo um método para compor uma estrutura poética para o absurdo. Neste momento, penso em algumas estruturas para visualizar como seria compor esquemas coreográficos para performances de dança em espaços públicos de ocupação. Isto porque, antes de mais nada, não faz sentido compor um espetáculo. Não agora. Em todo caso, a estética geral da cena para estas performances de dança gira em torno de uma estrutura, cênica e de movimento, árida, seca e desprovida, sugerindo um vazio composto por esquematizações que transpareçam padronizações sociais em uma busca incessante e decrépita, sem rumo, sem atitude. Todos os dias num local na beira de uma rua, junto de uma árvore solitária, dois vagabundos, Valdimir e Estragon, esperam por Godot. Mas nada acontece, ninguém aparece. Continuo pensando nesta parábola: o pânico do qual o homem é possuído no momento em que se pergunta o sentido de sobreviver, esperando um amanhã obscuro e carente de perspectivas.

Tudo isto pode ser expresso numa ação cênica de absoluta esquematização. Seria necessário explicitar esta condição tratando os temas fundamentais do texto teatral: o desejo de afeto; a necessidade do outro; o medo da solidão; o vazio da condição humana; a vaga esperança de salvação, a partir da perspectiva do corpo em movimento. Se é a partir do corpo que dialogamos com nosso entorno, é pelo corpo que chegamos ao corpo do outro; desse outro que nos devolve pelo olhar e assim torna real a nossa existência. A linguagem artística na contemporaneidade é uma linguagem de fronteira que estabelece um diálogo de permeabilidades e sinergias, criando uma pluralidade de possibilidades de investigações e construções estéticas. Com base nesses pressupostos almejava especificar as particularidades dos acontecimentos que constituem esta obra de Samuel Beckett: a confrontação do homem consigo mesmo e suas reduzidas possibilidades de mudança perante o status quo vigente. Seria preciso pensar como uma performance de dança poderia realizar um trabalho de transposição estética que tenha valor e sentido a partir das qualidades do texto. Para isto utilizaria não apenas o texto teatral como recurso de criação, mas também elementos advindos das experiências dos intérpretes-criadores e suas interpretações da obra. Entretanto, seria importante relatar que esta performance de dança seria constituída somente sobre os dois principais personagens Vladimir e Estragon. A supressão dos outros personagens (Pozzo, Luky e o menino) seria apenas quanto à sua presença física.

A partir de situações estabelecidas entre os dois personagens seria possível compor dinâmicas em que o processo de concepção e entendimento utilize frases e ideias que gerem movimento: Uma estrada, uma árvore, entardecer, sapato: tentativa de tirar... repete exausto... entra Vladimir e nada acontece/nada a fazer. Procurar estímulos fora do texto: Silêncio de John Cage.

Solidão. Ilha: isolamento, liberdade, cidade, esperança, amizade, teatro, civilização, ato, sabedoria, fraternidade, maturidade, infância, ficção, realidade... ABSURDO, tempo, espaço, ritmo, a escrita, a palavra... ilha (Brasília), isolamento, liberdade, humanidade, ansiedade, amizade, com um círculo de informações e um hermetismo constante e contínuo.

No caminho [reflexivo] da conclusão

São estes os temas e as questões que perpassam minha percepção dos textos de Samuel Beckett. Opostos e paradoxais, ou apenas aspectos de uma mesma e única situação: preciso pensar em dois mendigos que dividem um espaço indefinido no qual acompanham e são acompanhados pela humanidade e por uma árvore. Se utilizo palavras, para formação de cenas posso fazer isto para o desdobramento de vídeo-danças experimentais de modo a encontrar composições a partir de técnicas formais estabelecidas em meu corpo, desde uma pirueta de formação clássica que, eventualmente, se transmuta na pura sensação e um girar ao ponto de equilíbrio. Posso pensar em fazer performances de dança em espaços afetivos da cidade, com diálogos ou frases coreográficas curtas com duração média de 5 minutos, com o ritmo de movimentos contínuos e esquematizados. Enquanto isso, o tempo passa e nada acontece. Contracenando, com minhas respostas, consigo com minhas emoções fazer uma troca com o mundo. Em alguns dias estamos cansados, esgotados e, em outros, temos uma energia vital que busca todas as possibilidades e oportunidades de criação. É preciso nunca se deixar naturalizar para sempre conseguir pensar no corpo e na mente em ação. O importante é sempre sentir e localizar as possibilidades para o entendimento e a motivação de estamos neste mundo (espaço, tempo, ritmo). Mesmo neste corpo físico, sou o mesmo? Todas estas perguntas são possibilidades de movimento: coisas que ocupam a mente que procura e investiga o sentido para fazer sentido. A procura de um território imaginário entre épocas atuais e do passado, como se a memória pudesse ser uma coisa próxima. Por entre as palavras, busco formas em um resgate de questões relativas ao corpo, à gravidade e às linhas tênues de fragilidade, sem um raciocínio lógico, na busca de imagens visuais e que eu possa brincar com as sombras, com o espaço, a estrutura do lugar, a predominância de concreto.

Quando faço o olhar de reconhecimento e entendimento do espaço proposto, tento me colocar e imaginar as imagens e penso em pequenas anotações: consigo prever/antecipar algumas ações. Com esse desafio de ocupar este espaço/lugar, assim como se fosse um momento solene, entro na atmosfera melancólica sobre a condição humana. É esta reflexão estética que promove de alguma forma de renovar o pensamento. Procuo entender o Godot, como um processo criativo e propositivo. A própria ideia de montar ou não montar um espetáculo, já suscita uma informação. De compor ou não a ocupação de um espaço público com a dança. Neste sentido, reconheço quais as imagens que me interessam. Uma figura em qualquer situação, um recorte para o entendimento. Será que ele aparece? Quem é? Continuo observando. A espera de Godot está em suspenso: enquanto aguardo repito os vazios que se ampliam continuamente na possibilidade intensa de uma Atmosferas do Transitório e da Espera.

Neste momento do agora, minha mão dança no teclado, meus olhos cansados, meus pés ativos. Dentro de todas as razões/dúvidas, confesso que todo bailarino(a) tem um pouco de Isadora em si. Também tenho Laban e Jooss e outros. Procuo palavras que provocam movimentos, deslocamentos ou pequenas cenas:

Desequilíbrio Corporal e tudo , pausa:

o pensar/ contaminações/ contradições/ investigações, perante as apresentações dos textos confluência imagens capitalismo
inominável limites palavras passagem
chorei Política devaneios espera seguranças provocadores certezas
especificidade nada emoções identidade diferença potência dança denúncia
humanidade paciência atento espaço tempo ritmo imaginário
visceralidades esforço esquizofrenia mulher anseio intervenção urbana lágrimas corpo
destemido flecha negritude contradições cênico vento homem paisagem silêncio... em
busca/pesquisa de palavras chaves? Ou fechaduras?(Passagens secretas)
... Espera poética[mente]absurda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS (alguns estão citados nos textos, outros ainda não).

ARANTES, Priscila.

“Espaço urbano, investigação artística e a construção de novas territorialidades”. In: Maria Beatriz de Medeiros & Marianna F.M. Monteiro (org.), Espaço e Performance. Brasília: EdUnB, 2007, p. 153-170.

ALMEIDA, Márcia.

Plasticidade Corporal e a dança contemporânea.

@ <http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/07/plasticidade-corporal-e-danca.html>

(acessado em 03/04/2015 às 15h38).

ARCHER, Michel.

Arte Contemporânea: Uma História Contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AGRA, Lucio.

“Porque a Performance deve resistir às definições (na indefinição do contemporâneo 2.0)”. In: <http://www.performancecorporopolitica.net/p/textos.html> (acessado em 25/05/2013 às 17:45).

ANDRADE, Fábio de Souza.

Samuel Beckett: O Silêncio do Possível. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BACHELARD, Gaston.

A Poética do Devaneio. São Paulo. Martins Fontes, 2009.

BARROS, Anna.

“Perforar: lugar como performance”. In: Maria Beatriz de Medeiros & Marianna F.M. Monteiro (org.), Espaço e Performance. Brasília: EdUnB, 2007, p. 11-25.

BECKETT, Samuel.

Esperando Godot. São Paulo: Abril, 1976.

Esperando Godot. Tradução e prefácio: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Malone morre. Tradução e prefácio: Ana Helena Souza. São Paulo: Editora Globo, 2014a.

BOURCIER, Paul.

História da dança no ocidente. Tradução Marina Appenzellerv. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRUSSOLO, Pritama.

A Subjetividade do Corpo Sensível. Trabalho de Conclusão da Disciplina Metodologia e Pesquisa Científica do Curso de Desenho e Moda da Faculdade Santa Marcelina, 2006.

CANTON, Kátia.

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

Corpo, Identidade e Erotismo. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARDOSO, Cassiana Lima.

A espera lúdica em Beckett. In: Revista Garrafa, 22, set-dez. 2010.

COHEN, Renato.

Performance como Linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CLARK, Lygia.

"Da Supressão do Objeto (anotações)". In: Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), Escritos de artistas. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, pp.350-356

CORRÊA, Rubens.

Prefácio. In: ALTHUSSER, Louis. O futuro dura muito tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CURI, Alice Stefânia.

Traços e Devires de um Corpo Cênico. Brasília: Dulcina, 2013.

DALTRO, Emyle Pompeu de Barros.

Corporrela ORPORRELACIONALIDADES E COLETIVO NA COMPOSIÇÃO E APRENDIZAGEM INVENTIVAS EM DANÇA

DANTAS, Mônica.

Dança. O Enigma do movimento. Porto Alegre: EdUFRGS, 1999.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix.

Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995

DUCHAMP, Marcel.

O Ato Criador. In: BATTCKOCK, G. (org.). A Nova Arte. São Paulo. Perspectiva, 2004

ESSLIN, Martin.

O Teatro do Absurdo. SP: Zahar Editores, 1968.

FERNANDES, Ciane.

Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetições e transformações/ Ciane Fernandes. – São Paulo: Hucitec, 2000. – (Teatro;41)

Pausa, presença, público: da Dança-Teatro à Performance –Oficina. Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun. 2011.

FOUCAULT, Michel.

A História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GIL, José.

1935-Movimento Total. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOLDBERG, R.

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

GOTARSKI, Stanley.

Revisando a si mesmo: o espetáculo como texto no teatro de Samuel Beckett. In: Sala Preta, Brasil, v. 8, p. 261-280, nov. 2008.

@<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57376>>. (acesso em: 12/04/2015 às 9h53).

GREINER, Christine.

O corpo. São Paulo: Annablume, 2005.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves.

Rudolf Laban uma vida dedicada ao movimento.

@<http://estudiolabandedanca.webnode.com.br/news/rudolf-von-laban-uma-vida-dedicada-ao-movimento> (acessado em 07/04/2015 às 16h42).

GÜNTHER, Luisa.

Videodança: a poética do registro como poética. In: VIS|julho/dezembro de 2011, vol.10, n.2, pp. 56-69.

O que fica é mais que resto: Ligeiras notas sobre a vídeodança. In. Anais da 29ª. Reunião Brasileira de Antropologia: Diálogos Antropológicos.

Expandindo Fronteiras, 2014.

FAHLBUSCH, Hannelore.

Dança. Moderna-Contemporânea. Rio de Janeiro: Sprint, 1990.

JEUDY, Henri-Pierre.

O Corpo como Objeto de Arte. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LABAN, Rudolf.

Domínio do Movimento. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

MAIAKÓVSKI, Vladimir.

O Poeta Operário - Antologia Poética. Editora: Círculo do Livro. 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice.

Fenomenologia da Percepção. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KATZ, Helena.

"A dança, pensamento do corpo". In: O homem – máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

Com sofisticação Cena 11 investiga o movimento. Caderno 2, São Paulo, 2005. Disponível em <www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz51193320026.JPG>

"Dança, Coreografia, Imunização". In: Angela Nolf & Vanessa Macedo (org.), Pontes Móveis. Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013, p. 39-47

MACHADO, Roberto.

Introdução. In: Gilles Deleuze. Sobre o Teatro. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MARTINS, G.

"A descentralização da cultura da dança no Brasil pós anos 80". In: Sigrid Nora (org.) Húmus 2. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007, p. 165-169.

MATESCO, V.

Corpo, Imagem e Representação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

NORA, Pierre.

"Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: Projeto História, São Paulo: PUC, n. 10, p. 07-28, dez. 1993.

NOVAES, Adauto.

"A imagem e o espetáculo". In: Ciclo de Conferências, Muito além do Espetáculo, Artepensamento. Rio de Janeiro: Teatro Maison de France, 2003, pp. 3-10.

OITICICA, Hélio.

Situação da vanguarda no Brasil. In: Arte em Revista, ano 1, n. 2, maio-agosto. São Paulo: Editora Kairós, 1979.

RAMOS, Luiz Fernando.

“A cena como performance do espaço urbano”. In: Maria Beatriz de Medeiros & Marianna F.M. Monteiro (org.), Espaço e Performance. Brasília: EdUnB, 2007, p. 81-88.

RANGEL, Flávio.

Prólogo. In: BECKETT, S. Esperando Godot. Tradução publicada com licença de Flávio Rangel. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976.

ROMAGNOLI, R. C.

A Cartografia e a Relação Pesquisa e Vida. In: Psicologia & Sociedade; 21 (2): 166-173, 2009

ROLNIK, Suely.

Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSA, Luisa Günther.

Experiências (des)compartilhadas: arte contemporânea e seus registros. Tese defendida no Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília. Brasília: Repositório BCE-UnB, 2013.

SADALLA, A. M. & LAROCCA, P.

Autoscopia: um procedimento de pesquisa e de formação. In: Educação e Pesquisa, São Paulo, v.30, n.3, p. 419-433, set./dez., 2004.

KATZ, H.

Um, Dois, três: a dança e o pensamento do corpo. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC/SP, 1994.

SANTANA, Ivanni.

Corpo aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Editora da PUC, 2002.

SOUZA, J. F.

As Origens da Modern Dance. São Paulo: Anna Blume, 2009.

SPANGHERO, Maíra.

A dança dos encéfalos acesos. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

PAPE, Lygia.

Entrevista Lúcia Carneiro, Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 21-22, 44-46, 53 e 74-75 (Palavra do artista).

WERNECK, C.

O papel da estética na linguagem corporal lúdica. In: CONBRACE, 1., 1997, Anais.

<http://coralx.ufsm.br/revce/revce/2007/01/a14.htm>

ZUMTHOR, Paul.

Performances, recepção, leitura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A cena em foco: artes coreográficas em tempos líquidos/ Márcia Soares de Almeida (org.) ; Susi Weber ... [et al.]. _ Brasília : Editora do IFB, 2013. 322 p. : il. ; 23 cm.

Links:

<http://flordechitaempoemas.blogspot.com.br/2011/07/plasticidade-corporal-e-danca.html>

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57489/60501>

<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/andr-lepecki-portuguese>

<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra.php>

<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/289/pdf>