



# TUDO ISTO É DANÇA 2

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA, JUSSARA XAVIER & VERA TORRES  
ORGANIZADORES

EDITORA

*Anda*

associação nacional de  
pesquisadores em dança

# TUDO ISTO É DANÇA 2

**ORGS.**

**Marco Aurélio da Cruz Souza**

**Jussara Xavier**

**Vera Torres**

EDITORA

*Anda*

associação nacional de  
pesquisadores em dança

Editora ANDA.

1.ª Edição - Copyright© 2023 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à Editora ANDA.

## FICHA CATALOGRÁFICA

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tudo isto é dança 2 [livro eletrônico] /  
organização Marco Aurelio da Cruz Souza,  
Jussara Xavier, Vera Torres. -- 1. ed. --  
Salvador, BA : ANDA, 2023.  
PDF

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-65-87431-40-6

1. Dança 2. Dança - Aspectos sociais 3. Dança -  
História e crítica I. Dança - Técnicas I. Souza,  
Marco Aurelio da Cruz. II. Xavier, Jussara.  
III. Torres, Vera.

23-183314

CDD-792.8

#### Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Arte do corpo em movimento 792.8

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança

Editora ANDA.  
Av. Milton Santos, S/N.  
Ondina – Salvador, Bahia.  
CEP 40170-110

**Marco Aurélio da Cruz Souza  
Jussara Xavier  
Vera Torres**

**TUDO ISTO É DANÇA 2**

EDITORA



EDITORA ANDA, 2023.

**ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA  
ANDA**

**Diretoria**

Dr. Alysson Amâncio de Souza (URCA)  
Dr.<sup>a</sup> Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)  
Dr.<sup>a</sup> Meireane Rodrigues Ribeiro de Carvalho (UEA)  
Dr. Vanildo Alves de Freitas (UFU)

**Suplência Diretoria**

Dr.<sup>a</sup> Carmen Anita Hoffmann (UFPEl)

**Conselho Científico e Fiscal**

Dr. Diego Pizarro (IFB)  
Dr. Jessé Da Cruz (UFSM)  
Dr.<sup>a</sup> Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

**EDITORA ANDA**

**EDITORIAL**

Dr.<sup>a</sup> Lígia Losada Tourinho (UFRJ)  
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPEL)

**REVISÃO**

Dr.<sup>a</sup> Jussara Janning Xavier (FURB)  
Dr.<sup>a</sup> Vera Lúcia Amaral Torres (UFSC)

**CAPA**

Fernando Rosa

**DIAGRAMAÇÃO**

Dr.<sup>a</sup> Jussara Janning Xavier (FURB)

**CONSELHO CIENTÍFICO**

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)  
Prof. Dr. Amílcar Pinto Martins (Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Macara (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em  
música e dança/pólo FMH; ULisboa – FMH – Portugal)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro  
(Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo  
FMH; ULisboa – FMH – Portugal)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)  
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Bastos (USP)  
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Pegge Vissicaro (Northern Arizona University)  
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)

Prof. Dr. Sebastian G-Lozano – Universidade Católica San Antonio de Murcia,  
España

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)  
Prof. Dr. Daniel Moura (UFS)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Mônica Corrêa de Borba Barboza (UFSM)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rebeca Recuero Rebs (UFPel)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Neila Baldi (UFSM)

Prof. Dr. Diego Pizarro (Instituto Federal de Brasília)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Melina Scialom (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Llopart Castro (UFPel)  
Prof. Dr. Adriano Bittar (UEG)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Aline Nogueira Haas (UFRGS)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fabiana Amaral (Pesquisadora do MeDHa/UFG)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lenira Peral Rengel (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Isabela Buarque (DAC/UFRJ)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lara Seidler (DAC/UFRJ)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Yara dos Santos Costa Passos (UEA)  
Prof. Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Jaqueline Reis Vasconcellos (Instituto Arte na Escola – Região  
Nordeste)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Izabela Lucchese Gavioli (UFRG)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda da Silva Pinto (UEA)

---

Esta obra foi aprovada pelo conselho científico e editorial.

## ORGANIZAÇÃO

**MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA** é professor adjunto do curso Dança-Licenciatura e do mestrado em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Coordenador do Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA. Coordenador do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPel. Líder e Pesquisador do grupo de pesquisa “Arte e estética na educação” (FURB/CNPQ). Editor da Revista Brasileira de Estudos em Dança e da Editora ANDA.

E-mail: marcoaurelio.souzamarco@gmail.com  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9388759126062963>

**JUSSARA XAVIER** é Pós Doutora em Filosofia (UFSC), Doutora em Teatro (UDESC), Mestre em Artes, Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Especialista em Dança Cênica (UDESC), Bacharel em Administração (UFSC) e Licenciada em Artes Visuais (Claretiano). Coordenadora e professora da pós-graduação em Linguagem e Poética da Dança da Universidade Regional de Blumenau (FURB). Professora substituta do curso de Licenciatura em Dança da FURB desde 2018. Desenvolve o projeto e site MEDIATECA de Dança (<https://midiatecadedanca.com/>).

E-mail: jussarajxavier@gmail.com  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2732-2723>  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7528288231215831>

**VERA TORRES** é Doutora em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes na especialidade *Teatro e Dança* pela Universidade Paris 8, França; Mestre em Artes na especialidade *Dança* pela Universidade Paris 8. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). Professora aposentada do Centro de Desportos da Universidade Federal de Santa Catarina (CDS/UFSC). Desenvolve o projeto e site MEDIATECA de Dança (<https://midiatecadedanca.com/>).

E-mail: vlatorres@hotmail.com  
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0183-2269>  
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5853602154374694>

Para Max Reinert (*in memoriam*)

## SUMÁRIO

- 11 **APRESENTAÇÃO**  
Jussara Xavier, Marco Aurelio da Cruz Souza e Vera Torres
- 14 Imagem: Julia Milan. Foto: Guilherme Fant
- 15 **1. TEORIA DA DANÇA**
- 16 DANÇA | FILOSOFIA: VERSO E REVERSO DE UM DIZER *TO BE CONTINUED*  
Thereza Rocha
- 32 O INFINITO DO FINITO: DA LITERATURA À DANÇA, A RESTRIÇÃO COMO PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL  
Paulo Caldas
- 51 DESAFIOS PARA LIDAR COM ALTERIDADE  
Christine Greiner
- 59 PERGUNTAR PARA DANÇAR: COMPOSIÇÕES ENTRE ARTE E CIÊNCIA  
Jussara Xavier
- 72 CORPOREIDADES EM CRUZO: ENCONTROS ENTRE MATRIZES, MOTRIZES E ENCANTAMENTOS  
Juliana Bittencour Manhães
- 80 Imagem: Tatiana Tardioli. Foto: Guga Ferri
- 81 **2. HISTÓRIAS DA/NA DANÇA BRASILEIRA**
- 82 NARRATIVAS SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO DA DANÇA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DE ESTUDOS PUBLICADOS ENTRE OS ANOS 1960 E 1990  
Vera Torres
- 101 A DANÇA NOS ANOS 1980 EM PORTO ALEGRE: MÚLTIPLAS CONEXÕES E AFETOS  
Peter Lavratti e Tatiana da Rosa
- 129 O FLAMENCO NAS MARGENS DO ATLÂNTICO  
Daniela Martorano Vieira
- 144 A DANÇA NO FESTIVAL DE ARTE DE SÃO CRISTÓVÃO (SE): ENTENDIMENTOS, PRODUÇÃO E DIFUSÃO ARTÍSTICA A PARTIR DA DÉCADA DE 1970  
Carolina Angélica Dantas Naturesa

- 155 QUANTAS DANÇAS CABEM NA DANÇA?  
Patricia C. B. F. Werneck
- 164 Imagem: Stefanie Müller. Foto: Abner Sanlay Cypriano
- 165 **3. A DRAMATURGIA COMO FOCO**
- 166 MAPAS PROVISÓRIOS SOBRE DRAMATURGIAS OUTRAS  
Sandra Meyer
- 180 ENTREVISTA COM TUCA PINHEIRO: POR UMA DRAMATURGIA  
INVISÍVEL  
Peter Lavratti
- 193 TATIANA DA ROSA: POR UMA DRAMATURGIA DE DENTRO  
Roberta Silveira Malheiros
- 203 ENTREVISTA COM GIOVANA HOSTERT: DIRETORA ARTÍSTICA E  
COREÓGRAFA DO BALLET AECLA DE LUIZ ALVES (SC)  
Larissa Aparecida Kremer
- 209 DRAMATURGIA: ENTREVISTA COM LIDIANI EMMERICH  
Julia Milan
- 221 ENTREVISTA COM GLADIS DAS SANTAS  
Gabriela Guimarães de Nardin
- 227 A DRAMATURGIA PARA CAMPOS MINADOS: VEREDAS DE MAX  
REINERT  
Everton Girardi
- 238 NOTAS SOBRE DRAMATURGIA: ENTREVISTA COM MARTA SOARES  
Carolina Novelleto
- 246 ENTREVISTA COM LÚCIA BRUNELLI: PROCESSO CRIATIVO E  
DRAMATURGIA NA DANÇA  
Carmen Lúcia Pretto Stodolni
- 254 Imagem e foto: Carolina Angélica Dantas Naturesa
- 255 **ÍNDICE REMISSIVO**
- 257 Imagem: Renata de Oliveira. Foto: Amanda Santos
- 258 **SOBRE AUTORAS E AUTORES**

## APRESENTAÇÃO

**Jussara Xavier, Marco Aurelio da Cruz Souza e Vera Torres**

No ano de 2020, Jussara Xavier e Marco Aurelio da Cruz Souza, então professores colaboradores na Universidade Regional de Blumenau (FURB), desenharam um projeto de curso de pós-graduação em nível de especialização, intitulado Linguagem e Poética da Dança. O curso foi implementado sob a coordenação de Jussara Xavier, com início em maio de 2021 e término em setembro de 2022. Seu funcionamento ocorreu de modo híbrido, com aulas síncronas ao vivo, mediadas por tecnologia, e aulas presenciais em regime concentrado (com a possibilidade de acompanhamento via streaming para os estudantes que optaram pelo não deslocamento até o Campus da FURB, em Blumenau).

Tal modelo de desenvolvimento considerou a experiência vivenciada no contexto do curso Licenciatura em Dança da FURB, o qual funcionou de maneira ininterrupta durante o período de isolamento determinado pela pandemia de COVID-19, iniciado em março de 2020, por meio de uma adaptação rápida e adequada das aulas para o contexto da internet. Ou seja, a proposta de realização do curso de pós-graduação partiu, sem dúvida, do *know how* adquirido nos processos de ensino-aprendizagem viabilizados no modo online na Licenciatura. O fato de que a maior parte da carga horária de aulas do curso da pós-graduação ter sido planejado para o modo online, permitiu o convite a professores de outros estados do Brasil, como Bahia, Ceará, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo.

Não há dúvida que a qualidade e o sucesso do curso decorreram da reunião de professores doutores destacados, escolhidos a dedo para ministrar disciplinas diretamente conectadas a sua especialidade de pesquisa e atuação profissional. Vejam-se os componentes curriculares e respectivos professores que compuseram a pós Linguagem e Poética da Dança: Abordagens somáticas do corpo na dança com Marila Annibelli Vellozo (Unespar); Contextos históricos da dança brasileira com Vera Lúcia Amaral Torres (UFSC); Crítica e dramaturgia

da dança com Sandra Meyer Nunes (Udesc); Curadoria, produção e gestão de projetos em dança com Jussara Xavier (FURB); Dança, cinema e vídeo com Paulo Sergio Caldas de Almeida (UFC); Dança e pensamento com Thereza Rocha (UFC); Dança na cultura digital com Ivani Lúcia Oliveira de Santana (UFBA); Documentário, memória e dança com Inês Bogéa (USP); Epistemologia sistêmica do corpo cênico com Elke Siedler (Unespar); Estudos do corpo e os desafios da alteridade com Christine Greiner (PUC/SP); Poéticas das danças contemporâneas com Mônica Fagundes Dantas (UFRGS); Poéticas das danças populares com Juliana Bittencourt Manhães (Unirio); Metodologia da pesquisa com Carla Carvalho (FURB); Processos compositivos em dança com Suzane Weber da Silva (Suzy Weber; UFRGS); Proposta Pedagógica “Dança no Contexto” com Isabel Marques; Poéticas da Dança e Pensamento afrodiaspórico com Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA).

A turma iniciou com 61 estudantes matriculados, também reunindo pessoas de diferentes partes do Brasil: 23 de Santa Catarina, 12 do Rio Grande do Sul, 8 de São Paulo, 6 do Ceará, 3 do Distrito Federal, 2 da Bahia, 2 de Minas Gerais, 2 do Rio de Janeiro, 1 do Mato Grosso do Sul e 1 do Sergipe. Tal diversidade contribuiu para o cumprimento dos objetivos do curso, que visou qualificar a atualização profissional, por meio de uma abordagem teórica e prática, focada na linguagem e na diversidade poética da dança na contemporaneidade. A diferença também foi o eixo da proposta curricular, que abarcou os estudos do corpo em movimento e da dança em diferentes mídias e contextos, por meio de uma circulação contínua entre discurso e prática, realização e percepção, experiência e sentido, crítica e história.

O primeiro volume do livro TUDO ISTO É DANÇA, com versão impressa e digital, organizado por Jussara Xavier e Marco Aurélio da Cruz Souza, publicado pela Editora ANDA em 2021, surgiu na esteira da formatura da primeira turma no pioneiro curso de Licenciatura em Dança da FURB. Agora, propomos um segundo volume, incentivados pelo término do curso pela primeira turma da pós-graduação em Linguagem e Poética da Dança, também na FURB. A composição desta publicação reúne textos de professores e estudantes participantes do referido curso, organizados em três núcleos distintos: teoria da dança, histórias da/na dança brasileira e a dramaturgia como foco. Inclui-se,

também, fotografias produzidas no componente Processos compositivos em dança, orientado pela Profa. Dra. Suzy Weber.

Na primeira sessão, dedicada à teoria da dança, reunimos textos de professores com temas distintos, sob olhares que unem dança, filosofia, composição e outros campos de conhecimento. No segundo tópico, destacam-se estudos relacionados às histórias da/na dança brasileira, produzidos no componente curricular Contextos históricos da dança brasileira, sob orientação da Profa. Dra. Vera Lúcia Amaral Torres. A dramaturgia como foco reúne entrevistas realizadas na disciplina Crítica e dramaturgia da dança, conduzida pela Profa. Dra. Sandra Meyer Nunes, que assina o texto de abertura do referido capítulo. Ressaltamos a entrevista de Everton Girardi com o diretor, ator, dramaturgo e produtor cultural catarinense Max Reinert, o qual faleceu de modo prematuro, aos 50 anos, em decorrência de uma pneumocistose no momento de feitura deste livro, dia 31 de julho de 2023. Com um misto de pesar e esperança, acreditamos que o texto aqui publicado possa colaborar no reconhecimento da trajetória e contribuição de Max Reinert às artes cênicas catarinense e brasileira.

Este livro vai ao encontro da realidade da prática artística da dança no Brasil, debruçando-se sobre um panorama de múltiplos espaços e ações que envolvem o conhecimento da dança, e que operam em variados contextos como grupos, companhias, coletivos, associações, escolas, fundações culturais, teatros, mídias digitais, festivais, mostras, eventos, projetos sociais e artísticos. Nesta perspectiva, buscamos expor proposições teórico-práticas atualizadas, envolvendo diferentes técnicas, estéticas e poéticas de dança. Desejamos colaborar para qualificar saberes, aguçar a percepção artística e a capacidade de leitura crítica-criativa dos leitores.

Agradecemos a participação das autoras e autores na composição deste livro, que deseja colaborar para fortalecer e ampliar os espaços de fala das pessoas pesquisadoras e artistas da dança. TUDO ISTO É DANÇA.



## **1. TEORIA DA DANÇA**

## DANÇA | FILOSOFIA: VERSO E REVERSO DE UM DIZER *TO BE CONTINUED*

Thereza Rocha

Por uma filosofia que se diz da dança e de uma dança que se diz da filosofia. Nesta tarefa, trata-se de procurar permutas entre os dois campos, cada qual e coincidentemente, de saber | fazer que permitam à dança aceder a um modo-pensamento próprio aqui nomeado de dança | pensamento – pensamento em/de dança. Corpo, tempo, diferença, teoria, prática são temas a transformar em conceitos-dança na passagem de uma filosofia pensada a partir da dança a uma filosofia *da* dança em seus regimes próprios de dizibilidade.

Assim começava o texto (Rocha, 2012a) que ora revisitamos, seguindo o gentil convite da equipe editorial deste livro, parte dela equipe também de coordenação do curso de Pós-graduação *Lato Sensu* Linguagem e Poética da Dança, da Universidade de Blumenau (FURB), onde tive o prazer de ministrar o módulo Dança e pensamento, em 2021. Foi a primeira vez que me foi dada a oportunidade de trabalhar simultaneamente com quase cem pessoas provenientes de diversos lugares do Brasil. As aulas remotas provaram-se modo inclusivo de juntar gentes de todo o jeito que, de outro jeito, jamais se juntariam. A grande acorrida de participantes era sinal da imensa demanda por iniciativas qualificadas de formação em dança em nível de pós-graduação nos recônditos recôncavos e reconvexos deste nosso também imenso país.

Foram tardes inesquecíveis nas quais o rigor da filosofia e a seriedade do compromisso com a dança não nos roubavam a graça, tampouco o prazer. Ali pude partilhar um programa de curso todo atravessado pelas questões que habitam este texto. Por isso importa revisitá-lo aqui, com a certeza de que através da escrita continuo descascando o abacaxi da dança enquanto pensamento, partilhando-o em porções, neste caso, com as pessoas tão queridas que, na ocasião das aulas e nessa agora da escrita, se fizeram e fazem cúmplices da tessitura de um dizer.

Às pessoas leitoras que aqui chegarem desavisadas desse passado afetivo, devo dizer que o texto de 2012 foi escrito, honrosamente a convite da revista Urdimento, com um misto de raiva e de urgência. Os pontos de atenção aqui apresentados ainda continuam vigentes. Seguimos firmes com a certeza de que a reivindicação de uma epistemologia da dança só faz algum sentido se revirada genealogicamente, por isso mesmo de partida, pela crítica à epistemologia. E que a junção que dá sentido à luta política como classe de dança não pode escusar-se, sob nenhum argumento, de formar pensamento monológico. Como dizem por aí, entendedores entenderão.

Dez anos depois, a única certeza que habita esse re-texto é do compromisso com a ética do inacabamento que constitui a verdadeira ciência e também a filosofia que o atravessa de fio a pavio. Por isso, o “*to be continued*” acrescido a seu título: seja por mim ou pelos pesquisadores que se deixem pegar na carne desta escrita. Fica aqui o convite.

\* \* \*

Em 2005 e 2006, organizei<sup>1</sup>, consecutivamente, o I e o II Encontro Internacional de Dança e Filosofia, junto com Roberto Pereira e Charles Feitosa, no Espaço SESC (Rio de Janeiro). Nestas ocasiões, convidados nacionais e internacionais proferiram conferências nas quais um ato de fala recorrente chamava a atenção. Dando início às suas exposições, em seguida aos agradecimentos de praxe, os palestrantes da área de filosofia marcavam, cada qual, a sua passagem pelo simpósio, deixando claro não pertencerem à área de dança; o caminho reverso também se repetia: tão logo se acercavam do microfone, os convidados da área de dança adiantavam-se em declarar seu descabimento à área da filosofia. Eram curiosas tanto a necessidade quanto a insistência disciplinares, sendo a razão de estarem reunidos no evento,

---

<sup>1</sup> Ambas as edições do simpósio foram realizadas pelo SESC Rio e a UNIRIO, com apoio da CAPES, do Consulado Geral da França, do Goethe Institut, do British Council e da UniverCidade, contando com as conferências de Andre Lepecki (EUA); Daniel Lins (BRA); Franz Anton Cramer (DEU); Gabrielle Klein (DEU); Helena Katz (BRA); Isabelle Ginot (FRA); José Gil (POR); Kuniichi Uno (JPN); Marcia Tiburi (BRA); Maria Cristina Franco Ferraz (BRA); Michel Bernard (FRA); Ramsay Burt (GBR), dentre outros, e apresentações das danças dos brasileiros e brasileiras Bruno Beltrão, Frederico Paredes, Lia Rodrigues, Luiz de Abreu, Marcia Milhazes, e Maria Alice Poppe.

exatamente o fato de seus trabalhos circundarem uma área outra, localizada no não-lugar, ou na heterotopia da transdisciplinaridade.

A filosofia e a dança do título do evento assinalavam menos as respectivas disciplinaridades. Antes, a atenção recaía no “e” ali presente como sinal de sua missão: provocar as duas áreas em suas aproximações, escambos, roubos, conflitos, impertinências e imbricamentos, na tentativa de circunscrever um campo de atuação localizado precisamente *entre* a dança e a filosofia. Procurava assim responder à tendência na produção mais recente da área de dança, o de valer-se da filosofia para dizer-se, como também, da filosofia em seu (moderado) interesse pela dança. Interessante assinalar o progressivo gosto da dança pela filosofia nos últimos trinta anos não se restringindo à produção crítica ou acadêmica, mas estendendo-se aos *releases* dos espetáculos, aos estudos realizados pelos artistas envolvidos nos processos de criação e, mesmo, a textos utilizados cenicamente, marcas de um desejo de trânsito que talvez diga mais da dança e da filosofia do que poderia supor a mera coincidência.

Nos dois anos consecutivos, o simpósio trouxe como subtítulo a paráfrase de uma célebre assertiva filosófica, interpondo nela a palavra dança. Foi o caso da pergunta “O que pode a dança?”, da edição 2005, e da afirmação “A dança se diz de muitas maneiras”, do ano seguinte. No primeiro caso, tratava-se da remissão ao filósofo Spinoza e a sua questão (ética) sempre vigente: “O que pode o corpo?”; no segundo, a conversa era com Aristóteles e sua sentença metafísica “O Ser se diz de muitas maneiras”. Ir mais longe nas consequências filosóficas do entretecimento da palavra dança à frase de Aristóteles<sup>2</sup> significava fazer emergir os modos como a dança problematiza consagradas categorias do pensamento<sup>3</sup>.

No caso do presente texto, importa entender o que faz a dança contemporânea pela dança, na validação dos mais variados modos da dança de dizer-se, como sendo a mesma manobra que faz a filosofia contemporânea pela

---

<sup>2</sup> Assunto do qual já me ocupara no texto “Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer”. In: WOSNIAK, Cristiane, NORA, Sigrid, MEYER, Sandra. (org.). *Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?* Joinville: Letra d’água, 2009, p. 55-69.

<sup>3</sup> O ser se diz de muitas maneiras, menos aquela em que ele deixaria de dizer-se ou aquela em que ele deixaria de ser. Assim, afirmar uma dança que se diz de muitas maneiras pode implicar em fixar a identidade da dança na razão de ser da proposição, admitindo-lhe variação, tal como os dizeres do ser o fazem pelo ser de Aristóteles, mas somente como atributos de uma identidade que é fixa. Interpor a dança ao enunciado talvez seja a tentativa de esboroar a firmeza do ser, admitindo no seio da identidade, a diferença.

filosofia – também a filosofia se diz de muitas maneiras – para poder pensar uma filosofia que se diz da dança e uma dança que se diz da filosofia. Trata-se, importante marcar, de uma filosofia e uma dança que supõem no artigo indefinido, a possibilidade de tantas filosofias e tantas danças quanto queira o fôlego inventivo de uma e de outra, em acordo com o filósofo Michel Bernard (2004, p. 110) cujo texto *Parler, penser la danse* assinala: “Eu digo: dançarinos e filósofos para não utilizar de maneira mais fácil a categorização institucional, a dança, a filosofia<sup>4</sup>, como se existissem como tais, em si, enquanto não existe outra coisa senão indivíduos que inscrevem seus pensamentos em uma dada cultura”<sup>5</sup>. Parece concordar com Michel Foucault, em *A arqueologia do saber*, (2008, p. 39), quando diz: “Na verdade, trata-se de descrever discursos [...] os conjuntos, ao mesmo tempo familiares e enigmáticos, que, através do tempo, se tornam conhecidos como a medicina, ou a economia política, ou a biologia.”<sup>6</sup> Ou a dança. Imanência, uma dança<sup>7</sup>.

O filósofo Alain Badiou (1993, p. 11), no texto *La danse comme métaphore de la pensée*, anuncia logo no primeiro parágrafo a sua incumbência: “Aqui tratar-se-á do pensamento. Do pensamento quando ele se apresenta sob a metáfora da dança”<sup>8</sup>. Parafrazeando-o, eu inverteria os papéis, dizendo: aqui tratar-se-á da dança. Da dança quando se apresenta sob a metáfora do pensamento. E imediatamente corrigir-me, dizendo: aqui tratar-se-á da dança, da dança como pensamento. Neste caminho, então, poder vislumbrar o que a dança faz pela filosofia e, mais importante, o que a filosofia faz pela dança. Uma e outra ensinando-se mutuamente aquilo que ambas não conheciam ainda de si.

A ocupação deste texto é de certo modo o reverso simétrico e complementar, e não oposto, importante marcar, à de Badiou (1993, p. 11) quando diz: “Certamente a dança, por mais restrita ao corpo que seja, é um pensamento, e há uma longa e tortuosa história desse pensamento. No entanto,

---

<sup>4</sup> Grifos nossos.

<sup>5</sup> No original: *Je dis les danseurs et les philosophes pour ne pas recourir d'une manière un peu facile à la catégorisation institutionnelle, la danse, la philosophie, comme si ça existait comme ça en soi, alors qu'il n'existe que des individus qui inscrivent leur pensée dans une culture donnée.* (Tradução nossa).

<sup>6</sup> Grifos nossos.

<sup>7</sup> Paráfrase do título do derradeiro texto de Deleuze intitulado *A imanência, uma vida* (2004).

<sup>8</sup> No original: *Il s'agira de la pensée. De la pensée quand elle en vient à se présenter sous la métaphore de la danse.* (Tradução nossa).

eu não teria esse material como ponto de partida”<sup>9</sup>. Eu talvez gostasse de repisar os mesmos passos de Badiou e mover-me para trás por sobre suas palavras:

[...] como quem carrega consigo o tapete cuja ponta atou ao próprio pé sem que o percebesse. Tal como uma fita dupla-face, gomada portanto dos dois lados, o movimento que recobre o sentido [...] é o mesmo que, na mesma velocidade, *pari passu*, o arranca idêntico atrás de si. Não há exterioridade possível. Não há direito nem avesso, uma vez que é de uma fita de Moebius que se trata” (TIBURI, ROCHA, 2012b, p. 148).

No presente caso, nem ponto de partida, nem ponto de chegada – a dança | pensamento é o operador transversal através do qual o pensamento | dança poderá se constituir. E neste sentido, o verso é o seu próprio reverso. A via de mão dupla sinaliza que está em curso um processo de imanência na composição do pensamento que emerge da própria dança e como dança. Não sobre a dança, mas *em* dança ou *de* dança. Trata-se de uma imanência *em* diferença, que, assim espero, sejamos capazes de dizer.

A remissão ao texto *A barreira e a dobra*, de Giorgio Agamben (2007), não é ocasional. Utilizamos a barra vertical entre dança e pensamento como um sinal gráfico daquilo que articula sem fundir, difere sem apartar, conjuga sem unir, relaciona sem identificar, e que não poderia ser entendido senão como paradoxal unidade dupla, melhor dizendo, um duo duplo de algo que insiste em permanecer na operação de tornar-se outro de si. Permanece tornando-se, sem entretanto tornar-se (efetivar-se como outro). A mediação da barra sustenta os termos da equação em diferença recíproca. Desejo de limiar. Gosto pela fronteira. Exercício de interfaceamento. Um trabalho de passagens, para recordar afetivamente a importância de Walter Benjamin tanto para o filósofo italiano quanto para mim. Em vez de obstáculo, sinal de trânsito: a barra não opõe, não oblitera, nem separa dança e pensamento. É antes um traço, um aviso que mantém em tensão dinâmica, face e contraface do devir. “A noção de interface remete a operações de tradução, de estabelecimento de contato entre meios heterogêneos. [...] A interface mantém juntas as duas dimensões do devir: o movimento e a metamorfose. É a operadora da passagem” (LÉVY, 1993, p. 176).

---

<sup>9</sup> No original: *Certes la danse, si astreinte au corps qu'elle soit, est une pensée, et il y a une longue et tortueuse histoire de cette pensée. Cependant, je n'aurais pas ce matériau comme point de départ.* (Tradução nossa).

Trata-se assim de um pensamento que devém dança e de uma dança que devém pensamento – operação de uma dança e uma filosofia que se põem no mundo na recusa ético-política de instituírem-se como paradigma no sentido da certeza resolvida do saber que se sabe a si mesmo uma vez que coincide plena e ajustadamente consigo. É uma espécie de equação a dança | pensamento, formulada propositadamente como aporia, continuamente a nos lembrar que o problema não está resolvido e que talvez não interesse mesmo solucioná-lo. Por isso as reflexões aqui presentes não poderiam tomar-se de uma tal ambição. Antes, ocupam-se de escavar as forças presentes em sua constituição, em momento tão importante e, mesmo, grave, quando a epistemologia da dança está em franca construção no Brasil e, não poderia ser diferente, momento no qual discursos a reivindicam.

A afirmação do duo duplo dança | pensamento, em diferença recíproca, não prescreve qualquer dicotomia, pois o que se busca é exatamente a dinâmica segundo a qual nenhum dos dois termos ofereça a lógica pela qual o outro deverá ser lido; à qual o outro deverá ser subsumido. Trata-se da busca pela dedutibilidade entre um e outro e não da irredutibilidade de um ao outro. A barra vertical interpõe-se precisamente no lugar do verbo ser<sup>10</sup>, este que talvez não pudesse ser utilizado sem carregar consigo a lógica identitária suposta na ontologia dualista metafísica – justamente aquela a ser problematizada.

A dificuldade está na linguagem. Nossas línguas ocidentais são de maneiras sempre diversas, línguas do pensamento metafísico. Fica aberta a questão se a essência das línguas ocidentais é em si puramente metafísica e, por conseguinte, caracterizada em definitivo pela onto-teo-logia, **ou se estas línguas garantem outras possibilidades de dizer**<sup>11</sup> e isto significa ao mesmo tempo possibilidades do não-dizer que diz. [...] A palavrinha “é”, que em toda parte fala em nossa língua e nos diz do ser, mesmo ali onde propriamente não se manifesta, contém [...] todo o destino do ser (HEIDEGGER, 1971, p. 100).

Todo cuidado é necessário antes e conjuntamente à afirmação dança é pensamento de modo a não subsumi-la ao pensamento, seja ele de cunho filosófico ou científico, como se lhe fosse devedora, como se dele precisasse

---

<sup>10</sup> Basta invertermos a equação, ao dizer “Pensamento é dança” (para além das facilidades de costume, aqui inaceitáveis), que a assertiva “Dança é pensamento” mostra toda a sua problemática de abacaxi a descascar.

<sup>11</sup> Grifo nosso.

para afirmar o seu estatuto de saber; como se ela fosse do pensamento, a menoridade. Na dança, trata-se de uma novidade do pensamento. Isso implica dizer que a dança não aparece ao pensamento tão somente como invenção de outros objetos de conhecimento, o que já seria tarefa de vulto. A dança inventa outros modos de conhecer. Antes de adequar-se aos modos vigentes, e mesmo na recusa de fazê-lo, a dança os interpela. Por isso, conjuntamente à afirmação da epistemologia da dança, interessa constituir o que a dança como pensamento interroga da própria epistemologia. Pois é mesmo necessário e urgente questionar aquilo que define, arbitra e valida ou não o conhecimento acerca dos modos como o faz, dos princípios a partir dos quais o realiza e, mais, da vontade de verdade, uma vontade de poder, que talvez o atravesse.

Necessário abordar a velha, nem por isso superada, querela entre a teoria e a prática. Há sempre que se desconfiar das sínteses aparentemente salvadoras do tipo “a teoria está na prática e a prática na teoria”; “prática e teoria são uma só e mesma coisa”; “união de teoria e prática”; “trabalho teórico-prático” etc. Conjugação dos termos de uma tal dualidade implica necessariamente participar e perpetuar a mesma lógica bipartida que aparta um e outro, inclui excluindo ou excluindo inclui, agora quem nos ensina novamente é o Agamben aqui já mencionado. Na constituição de passagens entre a filosofia e a dança, não é bem disso que se trata. Não há de fato como produzir-se outro pensamento (dança | pensamento) com os mesmos vocábulos, por exemplo teoria e prática. Sabemos que palavras implicam procedimentos que convocam determinada política cognitiva.

Depois dos alertas de Nietzsche, Foucault, Deleuze, Guattari, Derrida, mais recentemente de Agamben, e de tantos outros, não podemos pensar impunemente, ou seja, na salvaguarda da ignorância das graves injunções implicadas no pensar. Necessário dizer: a natureza do pensamento não é reflexiva. Pensamento é ato, é tomada de posição. Pensar é uma escolha, uma estilística da existência. Neste caminho, somos levados a entender que fazer e pensar estão necessariamente imbricados e de que criar/pensar significa inventar mundo, fabricar futuro, interferir no curso das coisas tal como elas se dão. No pensar/criar, sempre uma política.

Em longo estudo de dinâmica transdisciplinar, os biólogos | filósofos Francisco Varela e Humberto Maturana (2001, p. 32) constituíram de modo muito

consistente uma teoria, preferimos dizer, um em redor deste aforisma: “Todo fazer é um conhecer e todo conhecer é um fazer”. Em jogo, uma reversão epistemológica e outra política cognitiva. E esta reversão é da ordem do dia quando se trata de pensar o lugar da produção de conhecimento em/de dança, especialmente nos ambientes territorializados e territorializantes da universidade, secularmente atravessados pela dicotomia epistemológica da ciência clássica pautada pela separação conjuntada do saber entre sujeito e objeto; teoria e prática; natureza e cultura; etc.

Se concordarmos com Maturana e Varela, saberemos que o duo duplo conhecer | fazer não se decalca com exatidão no binômio teoria e prática, uma vez que no segundo vigora a irreducibilidade de um a outro (teoria e prática = teoria ou prática), enquanto no primeiro, vige a dedutibilidade entre um e outro (conhecer é fazer | fazer é conhecer). A tarefa talvez comece por aderir às palavras conhecer e fazer na recusa (política) de dizer teoria e prática. E isso não é um mero jogo de retórica ou uma substituição de seis por meia dúzia. Qualquer nomeação do fazer como teórico **ou** como prático convoca, por um lado, a suspeita metafísica de que a experimentação seja suficientemente capaz de produzir conhecimento confiável e o desprezo pelos métodos através dos quais ela o realize; por outro, a bobagem acriticamente reproduzida, sobretudo no campo das artes, de que “é a prática que ensina”, ou de “aqueles que sabem mesmo são os que praticam”. Pode-se praticar dança uma vida inteira sem entretanto conhecê-la e, seguindo a lógica, sem fazê-la.

Nem a desconfiança da prática em relação à teoria, tampouco o descrédito da teoria pela prática. Melhor dizendo: nem uma, nem outra, se quisermos permanecer no *indecidível* de Derrida (1991). Aprendemos já com Michel Foucault que sem o cuidado de si, sem o trabalho sobre si, ou seja, sem uma implicação na/da pessoa que conhece a partir da necessidade de transformar a si, nada se conhece de fato. Ele resume de modo taxativo: “Não pode haver saber sem uma modificação profunda no ser do sujeito” (FOUCAULT, 2006, p. 37). É o caráter vivencial e autopoietico (MATURANA e VARELA, 1997) que define o conhecer. “Crítica da separação entre sujeito e objeto e articulação do conhecimento com o desejo e a implicação” (PASSOS, 2010, p. 12). Trata-se, sim, de um desvio, um desvio na direção do vivido e do vivível (conhecer | fazer-fazer | conhecer).

Assim, se pensarmos que em arte trata-se sempre de um fazer com conceito, de que em arte não existe fazer sem conceito, o que será que queremos dizer de fato quando perpetuamos esta frase tão aderente: “aprender/conhecer na prática”? Por outro lado, se considerarmos a meticulosa arqueologia das relações entre olhar e conhecimento realizada por Marilena Chauí no texto *Janela da Alma, Espelho do Mundo*, da coletânea *O Olhar* (1998), faz-se necessário perguntar: a quem, melhor ainda, a que interessa perpetuar o conhecer como teórico?

Ver as palavras. Contemplá-las. Quais escolheremos? [...] Aquelas que nos fazem ver o vínculo secreto entre o olhar e o conhecimento. Até mesmo aquela que o designa na filosofia — teoria do conhecimento — pois *théoria*, ação de ver e contemplar, nasce de *théorein*, contemplar, examinar, observar, meditar quando nos voltamos para o *théorema*: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo *théoros*, o espectador (CHAUÍ, 1998, p. 34).

A tarefa, entretanto, não implica constituir a dança como pensamento sob outro ponto de vista, mas justamente denunciar o ponto de vista como o modo de posicionar-se, fazendo, assim e necessariamente, a crítica e a clínica das relações escópicas do conhecer prescritas na epistemologia clássica, de modo a operar, então, a passagem do óptico ao háptico. Um olhar tátil. “O observador está sempre implicado no campo de observação e a intervenção modifica o objeto.” (CHAUÍ, 1998, p. 21). Deste modo, quem conhece já não se percebe nem no interior, nem no exterior daquilo que conhece. Nem dentro, nem fora, mas uma intersticialidade. Corpo.

Da dança talvez possamos dizer que ela é o pensamento em seu devir-corpo. No caminho desta compreensão, trata-se de afirmar o corpo desde sempre como experimentação e, assim, como duo duplo psicofísico permeável (também em diferença recíproca), que não conhece um dentro e um fora (separação espacial), ou uma causa psíquica para uma consequência movente (separação temporal). Seguindo este princípio, a experimentação dançante desmente a anterioridade do estímulo em relação à suposta posteridade da resposta corporal: entre estímulo e resposta, entre o sensível e o movente, o corpo não conhece senão contiguidade, simultaneidade, coemergência.

O corpo tem um dizer que lhe é próprio e o que ele diz vincula-se ao movimento quando este torna-se experimentação. E quando ele diz de sua

experimentação poiética, o faz como dança. Assim, a dança não é produto do corpo que a antecede, mas produção de corpo que lhe corresponde. Importa levarmos seriamente em consideração que a noção de pensamento aqui em causa não é exclusivamente verbal, ou coincidentemente racional, mas condição também da linguagem, e como condição exatamente porque não a precede ou sucede. Assim, talvez possamos chegar a formular na dança um pensar-mover | mover-pensar, um pensar de outra natureza, para o qual a noção de experimentação (espessura do vivível) tem tudo a ensinar.

Inevitável mencionar também uma fenomenologia ao gosto de Merleau-Ponty que, através da noção de corporeidade, salvaguarda a dança da dicotomia cartesiana mecanicista – corpo-sujeito e não mais corpo objeto pertencente a um sujeito – corpo, portanto, como experiência de/no mundo. Passa-se de ter um corpo a ser um corpo<sup>12</sup>. E mais uma vez, tal como Heidegger nos provoca, a palavrinha ser precipita-se como problema, pois dizer que o eu é o corpo implica em tomá-los como entes identitários. Isso torna-se impasse quando pensamos que tanto “eu” quanto “corpo” estão no tempo ou, melhor dizendo, processam-se como tempo. Por isso mesmo, a operação não pode parar na transição do ter ao ser. De objeto a sujeito, ainda é necessário que o corpo passe de objeto a processo. Tempo.

Aquilo que se diz da dança diz-se inevitavelmente do corpo e dizer do corpo é também inevitavelmente questionar do “eu”. Para Foucault, perguntar quem somos é perguntar pelas descontinuidades que nos constituem. Assim, na questão identidade X tempo, trata-se de processos inacabados. Não mais um “eu” monadário, centrado, finalizado e coincidente consigo, pois o “eu” aí concernido já entendeu com propriedade a frase de Rimbaud: “eu é um outro”. Exatamente por isso, Suely Rolnik e Félix Guattari interpõem no lugar da identidade e do sujeito, a noção de *processos de singularização*. (Singularidade = Eu + Tempo). Incluir a coordenada e a problemática do tempo na identidade implica dizer que eu sou e não sou ao mesmo tempo – outro paradoxo. Aderir a esta ideia significa pressupor a diferença interna da identidade em relação a si.

---

<sup>12</sup> A esse respeito, Maria Rita Kehl (2005) traça um interessante contraste entre o que ela chama de “meu corpo” e “eu-corpo”, sinalizando o quanto a objetificação do corpo remetido a um sujeito mais consciente que senciente está precipitado como problemática na linguagem mais comum, sinal de um significativo entrave para a assunção de um corpo-sujeito.

Isso constitui um espaço fundamental na subjetividade, que é o espaço de uma alteridade em nós mesmos. Não seria a alteridade do outro que está fora, mas a alteridade desse campo em que meu corpo é atravessado por forças, a alteridade do mundo como um campo intensivo presente na minha subjetividade – uma relação dele com meu código, meu comportamento, minha estrutura nesse código – é isso que propulsa meus devires. Faz com que eu não possa me considerar identitariamente, eu nunca sou eu mesma, porque tem sempre este ponto de interrogação que me empurra pra virar outra (ROLNIK, 2010, s/p).

Convocar a palavra processo significa falar de inacabamento e enfrentar o ser-ou-não ser – dualidade, por que não dizer fantasma, que nos assombra há tantos séculos e de cujo tecido a dança faz a carne. O alemão Franz Anton Cramer sintetiza bem o problema em sua brilhante conferência no I Encontro de Dança e Filosofia: “A dança ocorre somente como aquilo que ainda não é e que não mais e ainda é”. Seguindo-o de perto, talvez possamos formular: a dança só acontece como aquilo que ainda não é e aquilo que acabou de deixar de ser. A dança só ocorre como algo que ao mesmo tempo ainda não é e ainda não deixou de ser. O e problematiza o é desarticulando a ontologia metafísica. Ambos parecemos concordar com o filósofo Alain Badiou em duas passagens diferentes de sua produção. Em *Da vida como nome do ser* (2000, p. 162), ele diz: “[...] o ‘e’ da metamorfose [...] é o devir falso do verdadeiro, o devir verdadeiro do falso, e assim ele (o ser) é neutro por ser verdadeiro e falso”. Em outro texto aqui já citado, o filósofo afirma (1993, p. 14): “a dança sinalizaria o pensamento como acontecimento. [...] Um acontecimento é precisamente o que permanece *indecidido*<sup>13</sup> entre o ocorrer e o não-ocorrer, um surgir que é indiscernível de seu desaparecer”<sup>14</sup>.

Por isso mesmo, dizer que a dança é o pensamento em seu devir-corpo não é o mesmo que dizer que a dança é o pensamento que se torna corpo, pois está em jogo uma outra noção de devir que, importante frisar, não vem a ser e que, portanto, nunca se torna, posto que se viesse a ser deixaria necessariamente de devir. Como sinaliza Zourabichvili (2004, p. 37), “num devir [...] não é o término que é buscado” (aquilo em que nos tornamos), “mas sim o próprio devir, ou seja, as condições de relançamento da produção desejante ou

---

<sup>13</sup> N.T.: no original, *indecidé* e não *indécis(e)*.

<sup>14</sup> No original: *La danse indiquerait alors la pensée comme événement. (...) Car un événement est précisément c'est qui reste **indecidé** entre l'avoir-lieu et le non-lieu, un surgir qui est indiscernable de son disparaître.* (Tradução e grifo nossos.)

da experimentação”. O devir aí concernido não é sinônimo de tornar-se, mas de um vir-a-ser que nunca é. Devir que, apesar de ser um verbo, não é conjugável no tempo dos tempos verbais (passado, presente e futuro sequenciais). Assim como um beijo, sugere Pelbart (2010, p. XVI), “cada [qual] é sem passado e sem futuro”. O verbo devir permanece, portanto, no infinitivo, assegurando-se nesse tempo uma noção de gerúndio, pois são justamente as ideias de passado, presente e futuro que nesta perspectiva não se encontram mais em condição sucessória (sequencial e causal), mas simultânea. Assim, o sinal de passagem a serviço do qual a barra vertical interpõe-se à dança e ao pensamento diz do tempo como um emaranhado, desdizendo correlatamente da célebre e pregnant image do tempo como linha ou mesmo como rio.

E é precisamente por isso que a dança em sua manobra de permanecer tornando-se pensamento (dança | pensamento) interessa-se tão significativamente pela filosofia e especialmente pelas filosofias da diferença e, dentre elas, a de Gilles Deleuze. Peter Pál Pelbart em seu livro *Tempo não reconciliado: imagens do tempo em Deleuze* (2010, p. XIX, XX), apesar de não mencionar a dança, nos ajuda a entender este apego. “Esparsa e inaparente, a problematização do tempo obseda a construção deleuziana em toda a sua extensão. (...) A questão do tempo se desdobra eminentemente sob o signo de seu conceito da diferença”. Quando trata das teses do francês acerca do cinema, Pelbart nomeia assim uma das seções do livro: “Da representação indireta do tempo à sua apresentação direta” (2010, p. 7). Não é mesmo isso que faz também a dança? Talvez seja apropriado dizer: a dança, tempo de imanência – uma pergunta da dança ao tempo – o que seria maneira mais poética de dizer que a dança se constitui pela imanência do tempo a si.

Deter-se demoradamente nesta questão é tarefa que não caberia ao fôlego deste estudo e à qual nos dedicamos em textos já publicados anteriormente e nos que ainda estariam por vir. Por agora, cabe-nos ainda entender que, no caminho de entretecer-se à filosofia, a dança | pensamento investe-se, dentre outros aspectos, de alguns de seus rigores metodológicos. Em uma espécie de passo a passo, trata-se de (1) admitir que a dança pensa, e se ela pensa, (2) perguntar-se o que ela pensa, para descobrir logo em seguida que, quando pensa, a dança promove uma entorse peculiar da lógica causal do pensamento, admitindo sujeito e objeto do verbo pensar como sendo o mesmo,

podendo, então, se intercambiar. Deste modo, ao perguntarmos o que pensa, a dança, somos levados a supor: (3) o que pensa a dança é o que a dança pensa. (Imanência, uma dança.) E isso é o mesmo que dizer: (4) o que pensa a dança é o que pensa na dança. Assim, se a parceria com Deleuze continuar profícua e admitirmos que o tempo pensa na dança, poderemos chegar a aceitar que a dança pensa o tempo.

Por fim, entender que na dança | pensamento, trata-se de um pensamento sem objeto. E pela própria formulação tal com a vimos aqui, supor que são poucos os filósofos ou, para sermos provocativamente mais inclusivos, poucos os pesquisadores, estudiosos ou pensadores que terão simpatia por uma tal aporia. Tal como nos sugere Michel Bernard (2004, p. 111, 113):

Se há poucos filósofos que escreveram sobre a dança, é porque talvez tenham sentido confusamente que ela evanesce, evanesce demais, os filósofos não gostam daquilo que escapa (...) às pinças do conceito. Os filósofos que o tentaram são os aventureiros [...] os franco-atiradores, aqueles que pensam que a filosofia não é a tomada de poder, mas o reconhecimento do impoder. É o que define uma família de espírito, há os que desejam a tomada de poder, os grandes herdeiros do pensamento ocidental, que vêm com suas próprias ferramentas: se não funcionam, eles abandonam o assunto; há também os outros, que dizem: mas por que o rejeitamos, por que essa pequena coisa sobre a qual vocês lançam um olhar desdenhoso não seria interessante? Nós somos poucos; é o que faz o charme do trabalho filosófico, fazer o que os outros não quiseram fazer. Quando dei um curso sobre o olfato, meus colegas gritaram como loucos. Eu disse *por que não*, e o *por que não* é difícil de pronunciar na França<sup>15</sup>.

Assim também no Brasil.

Enquanto a dança constitui-se como filosofia em seu devir-corpo (dança | pensamento), ali no mesmo lugar e do outro lado da barra, acontece ou produz-se um devir-dança da filosofia (pensamento | dança). A filosofia tem, digamos, o seu trabalho finalizado com a dança todas as vezes em que se torna, por

---

<sup>15</sup> No original: *S'il y a si peu de philosophes qui ont écrit sur la danse, c'est qu'ils ont senti peut-être confusément que ça échappait, ça échappait trop, les philosophes n'aiment pas trop ce qui échappe (...) les tenailles du concept. Les philosophes qui ont essayé sont les aventuriers (...) des francs-tireurs, ceux qui pensent que la philosophie n'est pas la prise de pouvoir, mais la reconnaissance de l'impouvoir. Ce qui définit toute une famille d'esprit, il y a ceux qui veulent la prise de pouvoir, les grands héritiers de la pensée occidentale, et viennent avec leurs propres outils : si ça ne marche pas, ils laissent tomber le sujet ; et puis il y a les autres, qui disent : mais pourquoi a-t-on rejeté ça, pourquoi cette petite chose sur laquelle vous jetez un regard dédaigneux ne serait-elle pas intéressante ? Nous sommes très peu nombreux ; c'est ce qui fait le charme du travail philosophique, de faire ce que les autres n'ont pas voulu faire. Quand j'ai fait mon cours sur l'olfaction, mes collègues criaient presque au fou. Mais j'ai dit « pourquoi pas », et le « pourquoi pas » est difficile à prononcer en France. (Tradução nossa).*

procedimentos intrínsecos ao processo, superada por ela, ou seja, quando a dança pensada a partir da filosofia torna-se uma filosofia da dança. “Como construir conceitos-dança?” é uma pergunta que lhe cabe. Interrogar o que a dança faz pela filosofia, aquilo que mobilizava Alain Badiou no seu texto, não seria aqui tarefa nossa, já o dissemos, mas elaborar algumas aproximações acerca do que a filosofia faz pela dança, esta sim coube à nossa presente tentativa condicionada, porém não reduzida ou limitada, pelo fôlego de um texto, de um dizer.

Assim, a presença da barra vertical na dança | pensamento não poderia furtar-se de aparecer como trabalho contínuo de antepor-se também como barreira àqueles que porventura se instituem do poder de dizer a epistemologia da dança. Se ela está em plena construção neste momento no Brasil<sup>16</sup>, necessário perguntar-se: como fazer a arqueologia (Michel Foucault) de um saber ainda em sua feitura? Como fazer a arqueologia do que está para ser dito? O interesse de não haver privilégio da prática sobre o pensamento em/de dança ou sobreposição da teoria sobre a dança é também porque “não existe qualquer discurso-mestre, qualquer discurso que possa ser considerado neutro ou que possa representar uma síntese”. Não há, assim segue o autor, “qualquer discurso que possa expressar qualquer suposta unidade ou universalidade epistemológica que permita decidir entre visões, asserções ou discursos em conflito [...] qualquer privilégio epistemológico fundacional” (PETERS, 2000, p. 43).

Se a afirmação da multiplicidade e a alegria da diferença são proposições coemergentes ao conhecer|fazer que se dá em/como dança, é porque a filosofia que a atravessa é pensamento “do percurso, e não do solo ou do território [...]”. Sem programa, sem intenção, sem preenchimento – sem interioridade, sem segredo” (NANCY, 2000, p. 116). Filosofia da dança: dança | pensamento. Um pensamento de pura transversalidade. Filosofia sem objeto: “esse pensamento nômade que cria conceitos como maneiras de ser e modos de existência” (ALLIEZ, 1996, p. 22). Modos de dizer como modos de existir.

---

<sup>16</sup> *To be continued.*

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BADIOU, Alain. “*La danse comme métaphore de la pensée*”. In: Ciro Burni (org.). **Danse et pensée: une autre scène pour la danse**. Paris: Germs, 1993.

\_\_\_\_\_. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. “Da vida como nome do ser.” In: Éric Alliez (org.) **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

BERNARD, Michel. **Parler, penser la danse**. Rue Descartes, Paris, n. 4, p. 110-115, 2004/2. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2004-2-page-110.htm>. Acesso em: 5 de jun. 2023.

DELEUZE, Gilles. A imanência, uma vida. Revista **Terceira Margem**: Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura UFRJ. v. 8, n. 19, p. 160-164, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37856>. Acesso em 4 de jun. 2023.

DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: Michel Foucault. **Ética, política, sexualidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, (Ditos e escritos V), 2004.

\_\_\_\_\_. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **O que é isto – a filosofia?** São Paulo: Duas Cidades, 1971.

\_\_\_\_\_. **A constituição on-teo-lógica da metafísica**. São Paulo: Duas Cidades, 1971.

KEHL, Maria Rita. "O eu é o corpo". In: Cocchiarale, Matesco, Jeudy *et. al.* **Corpo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2005.

LÉVY, Pierre. **Tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: 34, 1993.

LOUPPE, Laurence. **Poétique de la danse contemporaine**. Bruxelas: Contredanse, 2004.

MATURANA R., Humberto; VARELA GARCIA, Francisco J; ACUÑA LLORENS, Juan. **De máquinas e seres vivos: autopoiese: a organização do vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas: 1997.

MATURANA, Humberto R., VARELA, Francisco J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia, ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ROCHA, Thereza. Dança | Filosofia: verso e reverso de um dizer. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, n. 19, p. 71-80, nov. 2012a.

ROCHA, Thereza; TIBURI, Márcia. **Diálogo | Dança**. São Paulo: SENAC, 2012b.

# O INFINITO DO FINITO: DA LITERATURA À DANÇA, A RESTRIÇÃO COMO PROCEDIMENTO COMPOSICIONAL<sup>1</sup>

Paulo Caldas

[...] não é suficiente ter todo o mundo à disposição – a própria infinitude das possibilidades cancela as possibilidades até que limitações sejam descobertas.

Roger Sessions (*apud* Nelson Goodman, 2006, p. 149)

Não iria tão longe até dizer como Joseph de Maistre que tudo aquilo que oprime o homem o fortalece. De Maistre talvez nem sonhasse que os sapatos que usava eram opressivos, mas, tratando-se das artes, ele responder-me-ia muito bem, não tenho dúvidas, de que sapatos demasiado estreitos nos fariam inventar danças completamente novas.

Paul Valéry (1995, p. 38)

## A LITERATURA POTENCIAL

Em 1961, o escritor Raymond Queneau publica, em papel de alta gramatura, seus *Cent mille milliard de poèmes* (*Cem mil milhões de poemas*). Feitos da combinatória de 10 sonetos, seus 14 versos – livremente associáveis – são dispostos, cada um, em tiras recortadas e independentes. À maneira de certos livros infantis, cada uma das 14 tiras de cada página pode ser virada uma a uma, o que resulta nos potenciais  $10^{14}$  poemas<sup>2</sup>.

Insinuada a hipótese de um devir infinito da escritura, reconhecida a índole matemática da qual a literatura de Queneau se ocupará, vislumbramos no extremo aquela *Biblioteca de Babel*, tal como a descreve Jorge Luis Borges (1986, p. 61-70): um universo. Ao longo de suas infinitas galerias hexagonais, estantes invariadas com cinco prateleiras guardam “[...] trinta e dois livros de

---

<sup>1</sup> Este texto retoma e desdobra a seção inicial de “O movimento qualquer” (CALDAS, 2009).

<sup>2</sup> Como relata Bernardo Esteves (2016), uma vida não bastaria para ler todos os *Cem Mil Bilhões de Poemas*: “[...] Queneau se deu ao trabalho de calcular e concluiu que uma pessoa, sem comer ou dormir, levaria 190 milhões de anos para esgotar todas as possibilidades de leitura. (A espécie humana existe há menos de 200 mil anos.) Morto em 1976, Queneau não viu a popularização dos computadores pessoais e a chegada da internet. A rede abriga um gerador automático que, com um clique, compõe ao acaso um dos bilhões de sonetos (<http://x42.com/active/queneau.html>)”.

formato uniforme; cada livro é de quatrocentas e dez páginas, cada página, de quarenta linhas; cada linha, de umas oitenta letras de cor preta”. A configuração informe e caótica de quase todos os livros se mostra em exemplos como o daquele em que as letras M, C e V são “[...] malevolamente repetidas da primeira até a última página” e em outros em que, seguindo um longo labirinto de letras, pode-se ler na penúltima página: “Ó tempo tuas pirâmides”. Séculos se passaram, conta o narrador, até que se deduzisse que a biblioteca – cujos livros diferem, às vezes inumeráveis, pela mera posição de uma vírgula – é total e que “[...] suas prateleiras registram todas as possíveis combinações dos vinte e tantos símbolos ortográficos, ou seja, tudo o que é dado expressar: em todos os idiomas”.

*“By this art you may contemplate the variation of the 23 letters...” (Por esta arte pode-se contemplar a variação das 23 letras...)* diz a epígrafe do texto borgiano. Uma infinita combinatória rege e produz a infinita *Biblioteca de Babel*.

A aproximação entre literatura e combinatória se faz como um primeiro reconhecimento de sua dimensão maquínica, que a permite compor infinitamente uma quantidade limitada de elementos. Toda literatura, neste sentido, poderia ser considerada uma regrada combinatória, um continuado e infinito (e babélico) jogo que reconfigura unidades escriturais para a produção de sentido: “A literatura é um jogo combinatório que persegue as possibilidades implícitas em seu próprio material”<sup>3</sup> (CALVINO *apud* BOTTA, 2012, p. 8, tradução nossa).

## O OULIPO E A RESTRIÇÃO

Em 1960, o grupo literário Oulipo (Oficina de Literatura Potencial) nasce precisamente em torno do encontro entre um literato interessado em matemática e um matemático interessado em literatura: Queneau e François Le Lionnais são os primeiros de uma lista que, cedo e desde então, segue incluindo nomes como os de Georges Perec, Marcel Bénabou, Italo Calvino – em seu chamado “período parisiense” –, Jacques Roubaud, Paul Braffort e tantos outros. Distinto das proposições das chamadas vanguardas artísticas, o Oulipo não formula ideário

---

<sup>3</sup> *Literature is a combinatorial game that pursues the possibilities implicit in its own material.*

político e nem declara qualquer projeto sociológico: antes, formula a literatura como um espaço de experimentação e de ludicidade, donde a dimensão chave da *contrainte* (restrição):

E um autor oulipiano, o que é? É um “rato que constrói ele mesmo um labirinto do qual se propõe a sair. Labirinto de quê? De palavras, de sons, de frases, de parágrafos, de capítulos, de livros, de bibliotecas, de prosa, de poesia, de tudo isso...”<sup>4</sup> (BÉNABOU; ROUBAUD, documento eletrônico, 2017, tradução nossa).

Na língua francesa, a palavra *contrainte* guarda dois vetores de sentido: ela informa sobre aquilo que deve ser feito, e também sobre aquilo que não se é autorizado a fazer; faz convergirem, portanto, uma obrigação (um dever positivo) e uma interdição (um dever negativo). O idioma português a traduz usualmente como restrição e – assim como variantes menos frequentes tais como constrição, constrangimento, limitação ou impedimento – privilegia impropriamente o sentido de entrave e obstáculo. Recuperada do antigo vocabulário da retórica, a restrição se vê positivada e afirmada como aquilo que provocaria e potencializaria os processos criativos da escrita literária, arrastando para o âmbito da literatura contemporânea um intenso interesse em sua dimensão composicional.

## O OULIPISMO ANALÍTICO

No Oulipo, há dois grandes eixos de procedimentos: o primeiro é analítico. O chamado *anoulipismo* (oulipismo analítico) inventaria obras do passado e procura “[...] possibilidades que frequentemente ultrapassam aquilo que os autores tinham suspeitado<sup>5</sup>” (LE LIONNAIS, 1973, p. 21, tradução nossa). Listem-se aqui os anagramas, palíndromos, lipogramas e procedimentos literários vários, existentes em literaturas seculares.

De fato, quando Georges Perec decide, em 1969, escrever seu *La disparition*<sup>6</sup>, ele resgata aquele mesmo procedimento de que narra a história num

---

<sup>4</sup> *Et un auteur oulipien, c'est quoi? C'est "un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir". Un labyrinthe de quoi? De mots, de sons, de phrases, de paragraphes, de chapitres, de livres, de bibliothèques, de prose, de poésie, et tout ça...*

<sup>5</sup> [...] *des possibilités qui dépassent souvent ce que les auteurs avaient soupçonné.*

<sup>6</sup> A tradução para o português (por Zéfero, ganhadora do Prêmio Jabuti, em 2016) teve o título *O sumiço* (Belo Horizonte: Autêntica, 2015).

dos textos que publica na coletânea *La littérature potentielle*: o lipograma<sup>7</sup>. Derivado das palavras gregas “leipo” (abandonar, ficar privado de) e “gramma” (escrita), o lipograma multiplica exemplos desde o século VI a.C; mais recentemente, em 1939, trinta anos portanto antes de *La disparition*, de Perec, o norte-americano Ernest Vincent Wright escreve uma novela em inglês (*Gadsby*) com mais de 50 mil palavras sem usar a letra E.

O lipograma perecquiano soma mais de três centenas de páginas em que se exclui aquela letra E que, assim como no inglês, é a mais utilizada no idioma francês. Três anos mais tarde – segundo Perec, devido à queixa das outras vogais de que teriam trabalhado demais no livro anterior – escreveria *Les revenentes*, uma novela breve em que, contrariamente, fazia uso apenas da vogal E.

Escapando já da literatura, cabe aludir a um outro projeto de Perec, datado de 1980: a concepção de um roteiro de longa-metragem intitulado *Signe particulier: NÉANT*, ligado explicitamente a seu *La disparition*, do qual pretendia ser “não a adaptação, mas o equivalente cinematográfico” (PEREC, p. 467).<sup>8</sup> Nele, o autor propunha-se repetir o gesto de suprimir o que na ordem da narrativa cinematográfica equivaleria talvez ao que a letra E representa na língua francesa, ou seja, o elemento mais frequente. Em *Signe particulier: NÉANT*, em nenhum momento o espectador veria o rosto dos atores.

## O OULIPISMO SINTÉTICO

O segundo dos grandes eixos procedimentais do Oulipo é o chamado *sintoulipismo* (oulipismo sintético), descrito por Le Lionnais (1973, p. 21) como “mais ambicioso” e que se constitui como “a vocação essencial” do grupo. Pois, se o *anoulipismo* volta-se para a exploração de restrições já conhecidas, o *sintoulipismo* liga-se à invenção de novas restrições. Aqui, trata-se sobretudo de estabelecer outros princípios de escrita, estratégias e regramentos de natureza formal a partir dos quais inventar literaturas e “[...] assumir a embriaguez de

---

<sup>7</sup> Consultar PEREC, 1973.

<sup>8</sup> *Signe particulier: NÉANT* tem seu projeto publicado no livro *Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*, coletânea de roteiros/argumentos inéditos organizada por Christian Janicot (Paris: Éditions Jean-Michel Place / Arté Éditions, 1995).

sintaxes e palavras novas” (ALENCAR; MORAES, 2013, p. 17). *O rato oulipiano*, neste sentido, reconheceria seu projeto poético nas palavras de Gilles Deleuze (1992, p. 166-167):

É preciso falar da criação como traçando seu caminho entre impossibilidades... [...] A criação se faz em gargalos de estrangulamento. Mesmo numa língua dada, mesmo no francês por exemplo, uma nova sintaxe é uma língua estrangeira dentro da língua. Se um criador não é agarrado pelo pescoço por um conjunto de impossibilidades, não é um criador. Um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível.

E também no muito citado fragmento de Nietzsche (1983, p. 147, grifo do autor):

Diante de cada artista, poeta e escritor grego, deve-se perguntar: que é a *nova coação* que ele se impõe [...]. Pois o que se denomina “invenção” [...] é sempre um tal grilhão auto-imposto.

## A RESTRIÇÃO E A INVENÇÃO

A restrição oulipiana é um esforço para desviar a escrita de seus próprios clichês e também das normatividades que a arte não cessa de estabelecer, um esforço – por exemplo, no contexto de sua emergência – “[...] contra o verso livre tornado ortodoxia”<sup>9</sup> (JAMES, 2009, p. 160, tradução nossa).<sup>10</sup> “[...] Sentia que o jogo só tinha sentido se submetido à imposição de regras ferrenhas”, diz Calvino (2002, p. 155). Como um dever auto imposto, a restrição admiravelmente força a inventar e reinventar a língua, fazendo-a percorrer caminhos pelos quais nunca se arriscaria.

Não se trata absolutamente do confronto do escritor com uma página em branco – pois que ela não existe para o escritor tanto quanto a tela branca não existe para o pintor: “[...] com efeito, seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície em branco e virgem. A superfície já está investida virtualmente por todo tipo de clichês com os quais torna-se necessário romper”

---

<sup>9</sup> [...] *contre le vers libre devenu orthodoxie*.

<sup>10</sup> Aqui, vale recuperar as sábias palavras de Paul Valéry (1995, p. 36-37): “Na época (que ainda não terminou) em que se travaram grandes debates entre os poetas, uns defendendo os versos a que se chama livres, os outros defendendo os versos da tradição, submetidos a diversas regras convencionais, eu costumava dizer-me que a pretensa ousadia de uns e a servidão pretendida dos outros não passavam de uma questão de pura cronologia”.

(DELEUZE, 2007, p. 36). A restrição, como procedimento oulipiano, trata das estratégias de reinventar a escritura de uma página sempre já povoada. A escritura sempre tende ao palimpsesto.

Evidentemente, qualquer escritura supõe mesmo restrições:

Restrições do vocabulário e da gramática, restrições das regras do romance (divisão em capítulos etc.), restrições da versificação geral, restrições das formas fixas, como no caso do rondó ou do soneto) etc.<sup>11</sup> (LE LIONNAIS, 1973, p. 20, tradução nossa).

No limite, é sempre possível considerar a imposição de uma *ordem do discurso*. Donde Roland Barthes (1980, p. 14) poderia dizer que a própria língua é fascista, não pelo que ela impede de dizer, mas pelo que ela obriga a dizer.<sup>12</sup> É uma tal compreensão que fundamenta, aliás, a posição de Raymond Queneau (*apud* CALVINO, 1990, p. 137) em sua polêmica sobre a “escrita automática” dos surrealistas:

Outra ideia bastante falsa que atualmente vem sendo aceita é a da equivalência que se estabelece entre inspiração, exploração do subconsciente e liberação, entre acaso, automatismo e liberdade. Ora, essa inspiração que consiste em se obedecer cegamente a todo impulso é na verdade uma escravidão. O clássico que escreve sua tragédia observando certo número de regras que conhece é mais livre que o poeta que escreve o que lhe passa pela cabeça e é escravo de outras regras que ignora.

Distintamente das normatizações implícitas da língua, portanto,

[...] uma restrição de escrita caracteriza-se, de fato, por seu caráter formulado, ou seja, pela enunciação explícita de uma regra que funciona como um modelo para a fase propriamente escritural. Essa

---

<sup>11</sup> [...] *contraintes du vocabulaire et de la grammaire, contraintes des règles du roman (division en chapitres etc.) ou de la tragédie classique (règle des trois unités), contraintes de la versification générale, contraintes des formes fixes (comme dans le cas du rondeau ou du sonnet) etc.*

<sup>12</sup> Escreve Barthes (1980, p. 12): “[...] o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem [...]: a linguagem – ou, para ser mais preciso, sua expressão obrigatória: a língua. [...] Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista. Pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer”. Mais tarde, na mesma aula, ele conceberá o que, num vocabulário deleuziano, dir-se-ia uma *linha de fuga*: “Mas a nós, [...] só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem eu a chamo, quanto a mim: literatura”. Num sentido aproximável, Giorgio Agamben (2009, p. 44) dirá de uma profanação como um modo de se desembaraçar do dispositivo: “Isto significa que a estratégia que devemos adotar no nosso corpo-a-corpo com os dispositivos não pode ser simples, já que se trata de nada menos que liberar o que foi capturado e separado pelos dispositivos para restituí-lo a um possível uso comum. É nesta perspectiva que gostaria agora de lhes falar de um conceito sobre o qual me ocorreu de trabalhar recentemente. Trata-se de um termo que provém da esfera do direito e da religião romana (direito e religião estão, não somente em Roma, estreitamente conectados): profanação”.

necessária formulação implica, outrossim, uma intencionalidade: a prática literária sob restrição e a eleição de uma restrição particular provêm, para o escritor, de uma escolha voluntariamente consentida. As restrições discursivas, que fazem parte de uma necessidade conversacional válida no seio de uma certa cultura e que permanecem, por isso mesmo, a princípio, implícitas, opõem-se, portanto, claramente às restrições escriturais, voluntárias e explícitas” (REGGIANI, 2005, p. 85).

## A RESTRIÇÃO EM DANÇA

Em 2020, Yvane Chapouis, Myriam Gourfink e Julie Perrin publicam a obra *Composer en danse: un vocabulaire des opérations et des pratiques*. Nela, cada um dos (apenas) 20 verbetes contemplados é abordado histórica e conceitualmente, e acompanhado de fragmentos transcritos das conversas recolhidas em uma pesquisa de três anos junto a dez coreógrafos estabelecidos na Europa. O verbete *contrainte* (restrição) assim se inicia:

Um certo número de termos utilizados pelos coreógrafos desta pesquisa referem-se ao mesmo campo semântico que gira em torno da ideia de regra. Não uma regra que seria instaurada de fora (como um código imposto, um regulamento, uma norma, uma convenção), mas sim uma regra que cada um dá a si mesmo ou a todo o grupo para compor ou *dar um enquadramento* à obra: uma “indicação”, uma “instrução”, uma “dominância”, um “protocolo”, um “método”, uma “estratégia”... ou mesmo uma “restrição”. É por este último termo que optamos por recolher oito testemunhos (entre os dez coreógrafos do estudo), muito simplesmente por ser o mais frequente.<sup>13</sup> (tradução nossa, p. 171).

De fato, parece que a *restrição* marca os processos artísticos e pedagógicos contemporâneos em dança como uma ferramenta coreográfica recorrente – improvisacional e composicional – simultaneamente ligada às poéticas do corpo e da cena<sup>14</sup>. A palavra, no entanto, precisa ser “[...] entendida

---

<sup>13</sup> *Un certain nombre de termes utilisés par les chorégraphes de cette recherche renvoient à un même champ sémantique qui tourne autour de l'idée de règle. Non pas une règle qui serait instaurée de l'extérieur (comme un code imposé, un règlement, une norme, une convention), mais bien plutôt une règle que l'on se donne à soi-même ou à l'ensemble du groupe pour composer ou donner un cadre au travail : une « indication », une « consigne », une « dominante », un « protocole », une « méthode », une « stratégie » ... ou encore une « contrainte ». C'est sous ce dernier terme que nous avons choisi de rassembler huit témoignages (parmi les dix chorégraphes de l'étude), tout simplement parce qu'il était le plus fréquent dans l'usage.*

<sup>14</sup> Cabe relatar, neste sentido, porque pertinente, um exemplo absolutamente pessoal: em 2004, a partir de um primeiro contato com a obra de Georges Perec, vi meu próprio modo de mover sofrer o impacto do uso da restrição. O que era até então uma pesquisa corporal orientada para as quedas e os modos de transitar pelo nível baixo se viu absolutamente perturbada por restrições auto impostas que – como disparadoras de um novo processo de pesquisa – solicitavam (1) que a transferência de peso fosse contínua, (2) que os movimentos fossem

em sentido amplo, com toda a constelação de termos que a rodeiam”<sup>15</sup> (idem), o que nos faria listar – ignorando matizes mais ou menos importantes – correlatos como “protocolo”, “procedimento”, “programa”, “regramento”, “parâmetro”, “instrução”, “tarefa”, “comando”, “dispositivo”, e ainda considerar que uma sucessão de restrições – como estratégia de roteirização – poderia ser referida como “partitura” ou “algoritmo”.

## **AS IMPROVISATION TECHNOLOGIES**

Aqui, vale evocar um projeto em dança que, por suas declaradas motivações artísticas e pedagógicas, assim como pelo alcance público a que se propôs, parece exemplar: *Improvisation Technologies: a tool for the Analytical Dance Eye* (Tecnologias da Improvisação: uma ferramenta para Olho Analítico da Dança), do coreógrafo William Forsythe. Publicado na forma de um CD-rom<sup>16</sup>, reúne um repertório de “operações” coreográficas desenvolvidas no âmbito dos processos criativos do Frankfurt Ballet e o *Solo*, de William Forsythe, gravado em 1995 e originalmente concebido para o vídeo *Evidentia*, de Sylvie Guillem. O termo “operação” refere precisamente os procedimentos que – à maneira da restrição – parametrizam a pesquisa e a partir dos quais se inventam ou reinventam modos de mover.

O que nos parece especialmente notável nas proposições “forsythianas” evidenciadas nas *Improvisation technologies* é que, de um lado, elas emergiram inesperada, serena e libertariamente ali onde nos habituamos a reconhecer a instituição maior de corpos dóceis<sup>17</sup>, adestrados e disciplinados: o balé clássico;

---

periféricos, (3) que o corpo pisasse apenas as linhas de um quadrado de 1m de lado (marcado com fita adesiva no chão), (4) que o corpo ocupasse a cinesfera de outro corpo (5) com o qual deveria manter sempre uma das mãos dada. Na obra em questão – *Fragmento para Coreografismos 2* –, o uso da restrição permitiu, por um lado, a emergência de outro modo de mover e, por outro, forneceu coerência corporal à composição; ou seja, foi exemplarmente um recurso generativo e dramatúrgico.

<sup>15</sup> [...] *entendue au sens large, avec toute la constellation des termes qui l'entourent.*

<sup>16</sup> O conteúdo do CD-rom *Improvisation technologies* encontra-se totalmente disponibilizado no YouTube.

<sup>17</sup> A referência a “corpos dóceis” remete diretamente a Michel Foucault. No capítulo I da Terceira Parte de seu *Vigiar e punir* – que tem como título precisamente “Os corpos dóceis” –, depois de descrever a figura ideal do soldado, lemos: “Houve, durante a época clássica, uma descoberta do corpo como objeto e alvo de poder. Encontraríamos facilmente sinais dessa grande atenção dedicada então ao corpo – ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam. [...] É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (p. 124-125). O

de outro, ainda que aí operem, as proposições de fato podem-se prolongar sobre qualquer corpo: do extra-ordinário corpo do bailarino clássico ao ordinário corpo cotidiano.

Diante delas, poderíamos mesmo *forçar* uma aproximação aos eixos procedimentais oulipianos (os referidos *anoulipismo* e *sintoulipismo*) e insistir naquelas duas infinitudes que, em outra ocasião (CALDAS, 2020), declaramos reconhecer em seu projeto: repetindo-nos, “aquela [infinitude] que imediatamente se reconhece naquilo que se *opera* (pois que as configurações de movimento que procedem de qualquer operação são inesgotáveis), e aquela outra, mais fundamental artística e pedagogicamente: a infinitude de qualquer processo que se coloque a *criação de operações* como estratégia poética”.

De outra maneira: nos processos criativos de Forsythe reconhecemos uma primeira dimensão infinita: aquela que se liga à invenção a partir de uma restrição já dada (as *Improvisation technologies* não são outra coisa senão o inventário de tais operações/restrições já dadas, pois acumuladas até então nos sucessivos processos de montagem de seus espetáculos); efetuar qualquer uma delas, neste sentido, é proceder o correlato de um *anoulipismo*. Mas reconhecemos também uma segunda dimensão igualmente infinita: a da própria criação de novas restrições – o correlato de um *sintoulipismo* –, que segue, eventualmente, se dando a cada novo processo de montagem; neste sentido, as próprias *Improvisation technologies* são (foram) apenas a configuração momentânea de um inventário virtualmente infinito.

Cada operação das *Improvisation technologies* pode implicar, de fato, infinitas configurações de movimento. Ao *operar* uma *escrita (writing)*<sup>18</sup>, o corpo pode fazê-lo com qualquer parte do corpo, com a grandeza que queira, com a velocidade, o tônus corporal, a direção que queira; analogamente, ao operar um

---

uso de tal formulação foucaultiana é bastante presente nos contextos de problematização do ensino de dança, especialmente do balé clássico. Sobre isso, consultar, por exemplo: GREEN, Jill. *Foucault and the training of docile bodies in dance education. Arts and Learning Research*, v. 19, n. 1, 2003.

<sup>18</sup> Há algumas operações assim definidas; elas se fazem a partir da ideia de que o corpo em movimento traça linhas no espaço, nele “escrevendo” letras (cursivas ou bastão). Consultar, por exemplo, a demonstração do bailarino Thomas McManus disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iPScI15bUkE&t=12s>. Acesso em: 10 mar. 2023.

*evitamento (avoidance)*<sup>19</sup>, o corpo pode fazê-lo também com qualquer parte do corpo, evitando o que quer que sua imaginação lhe sugira – um objeto, um corpo parado ou em movimento, dois, três corpos parados ou em movimento ao seu redor –, com a grandeza que queira, com a velocidade, o tônus, a direção que queira. A *operação* orienta os processos composicionais como um poderoso recurso de (re)invenção corporal.

Aquilo que se nomeia *operação*, nas *Improvisation technologies*, ou *restrição* (ou qualquer termo correlato) de fato emerge como recurso fundamental para o estabelecimento de processos de experimentação, experiencição e invenção corporais: na voz dos professores, a restrição – reeditada ou inédita – frequente e rege situações improvisacionais/composicionais nas salas de aula; na sugestão dos coreógrafos, frequente e define os fazeres que arquitetam obras cênicas.

## OS MODOS DE RESTRIÇÃO

Aqui, convém uma observação, talvez óbvia: da mesma maneira que há restrições – ou, mais abrangentemente, proposições coreográficas – mais ou menos *fecundas*, há aquelas que são mais ou menos *estritas*, ou seja, mais ou menos definidoras do quê, do onde e do como mover; quanto mais estritas forem as proposições coreográficas, “menor” será o infinito de suas possíveis configurações; inversamente, quanto menos estritas, “maior” será o infinito<sup>20</sup>. Daí, há que se considerar a circunstância artística e/ou pedagógica da proposição a se fazer: diríamos que, em contextos em que se deseje instigar processos de investigação e de descoberta marcadamente individualizados,

---

<sup>19</sup> Operação em que o corpo desvia de objetos que ele imagina em torno de si; Forsythe a exemplifica utilizando uma linha, um volume ou a posição do próprio corpo. Consultar, respectivamente:

<https://www.youtube.com/watch?v=cqGyFiEXXIQ&list=PL0A53A652F7A46885&index=53>;

<https://www.youtube.com/watch?v=sjgl9lfMqCo&list=PL0A53A652F7A46885&index=52>;

<https://www.youtube.com/watch?v=s31pFzmG0fM&list=PL0A53A652F7A46885&index=51>.

Acesso em: 10 mar. 2023.

<sup>20</sup> Repito aqui um comentário quanto às ideias de infinito “maior” ou “menor”: “restrição e infinitude não se contradizem. Matemáticos diriam muito simplesmente: tomemos o conjunto dos números inteiros – nele há os números pares e os ímpares; limitemo-nos então apenas ao conjunto dos números ímpares. Intuitivamente, diríamos que seu conjunto é menor, já que está contido naquele. Mas, nós o sabemos, ambos os conjuntos são igualmente infinitos. Assim se passa com os dispositivos restritivos de composição: eles produzem um infinito apenas enganosamente ‘menor’.” (CALDAS, 2009, p. 38).

cabe cuidar para que a proposição seja menos estrita, de modo a dar ocasião para o surgimento de configurações de movimento diversas e divergentes: a já mencionada operação *evitamento* (*avoidance*) é um claro exemplo; a variedade de materiais que pode emergir dela é imensa. Frequentemente, as proposições menos estritas são mais desejáveis em contextos pedagógicos.

No entanto, se o desejo for de produzir materiais mais afins (mais passíveis de um acordo/acorde cênico), cabe cuidar para que a proposição seja mais estrita: se, por exemplo, àquele *evitamento* (*avoidance*) somar-se também a instrução de se transitar no nível baixo do espaço, lenta e continuamente, e com iniciação predominante da cabeça, as configurações de movimento resultantes serão indubitavelmente mais convergentes e, portanto, mais passíveis de composição acordante. Evidentemente, há acordes/acordos discordantes e no extremo, a rigor, uma composição pode mesmo ser feita com materiais absolutamente discordantes, se assim se quiser<sup>21</sup>.

E – continuando a considerar a dimensão propriamente corporal – da mesma maneira que há proposições coreográficas mais ou menos *fecundas* e mais ou menos *estritas*, há as que são mais ou menos *alterantes*: há aquelas que podem levar à produção de modos de mover inéditos num corpo e, ao contrário, outras que podem fazer uso – sem abalá-los – apenas de seus modos instituídos ou mesmo codificados de mover. Uma proposição simples – pesquisar modos de apoiar os ossos longos do corpo no chão, por exemplo – pode ser extremamente perturbadora para um corpo balético; por outro lado, uma proposição coreográfica que sugira tão-somente caminhadas pelo espaço, por exemplo, mesmo que constituída por uma rede complexa de percursos, não tende a *alterar* os modos de mover do corpo.<sup>22</sup> O que dará sentido e pertinência à proposição é o projeto artístico-pedagógico em que se inscrever.

Numa entrevista a Yvonne Rainer, naquele momento de emergência da *postmodern dance* americana, Anna Halprin (1965, p. 143, tradução nossa) diz que “[...] queria explorar de um modo particular a quebra de qualquer noção preconcebida que tivesse sobre o que a dança era, ou do que o movimento era,

---

<sup>21</sup> Sobre isso, consultar CASPERSEN, 2021.

<sup>22</sup> Marque-se, no entanto, que ainda que não tenda a alterar um modo de mover, uma tal proposição pode ter um impacto real num corpo – em sua percepção, propriocepção e cinestesia e, neste sentido, apontar outra corporeidade.

ou do que a composição era”.<sup>23</sup> Um de seus recursos, diz ela – que se declarou “[...] treinada como uma dançarina moderna tradicional”<sup>24</sup> (*idem*, p. 142, tradução nossa) –, foi improvisar a partir de referências anatômicas arbitrárias:

[...] Eu tenho um grande panfleto em que tomei todas as possíveis combinações anatômicas de movimento, as coloquei em folhas de papel e numerei. Uma folha tinha a ver com flexão, diferentes articulações, outra folha tinha a ver com extensão. Eu pegaria estas coisas e faria um desenho. Eu não tinha desenvolvido eu mesma aqueles movimentos. E então eu tentei fazê-los. Eu cheguei às mais loucas combinações de movimento, coisas que eu nunca poderia ter concebido. De repente, meu corpo começou a experimentar novas maneiras de mover<sup>25</sup> (*idem*, p. 145, tradução nossa).

## A RESTRIÇÃO: INDISPOR O DISPOSTO

Assim como a proposição *alterante* de Anna Halprin, a *operação*, tal como estabelecida por Forsythe, trata de uma indisposição de dispositivos instituídos<sup>26</sup>, de processos de invenção e reinvenção corporal, de alteração nos modos de mover; assim foi em meio a corpos baléticos, a corpos *modernos* e assim pode ser sempre que se queira em meio a corpos quaisquer. Tais proposições são correlatas, neste sentido, daquela restrição (*contrainte*) oulipiana, que parece querer indispor o dispositivo *língua*. A *operação*, assim como a restrição, é efetuada como um paradoxo: ao limitar, ilimita – infinitiza uma matéria finita e a faz precipitar no novo. E mais: a *operação*, como procedimento forsythiano – à maneira da restrição oulipiana diante da página sempre povoada – se confronta com um corpo também ele sempre povoado: o corpo é também sempre palimpsesto: escrita sobre escrita, marca sobre marca, cada uma impossível de ser completamente raspada.

André Lepecki (2016, p. 78) acrescenta:

---

<sup>23</sup> [...] I wanted to explore in a particular way breaking down any preconceived notions I had about what dance was, or what movement was, or what composition was.

<sup>24</sup> [...] trained as a traditional modern dancer.

<sup>25</sup> [...] I have a great pamphlet in which I've taken every possible anatomical combination of movement and put them all on sheets of paper and given them numbers. One sheet had to do with flexion, different joints, another sheet had to do with extension. I would pick off these things and I'd make a pattern. These were movements I hadn't evolved myself. And then I tried to do it. I got into the wildest combinations of movement, things I never could have conceived of. All of a sudden, my body began to experience new ways of moving.

<sup>26</sup> Sobre isso, leia-se CALDAS, 2013.

Como Gilles Deleuze (2007, p. 91–94) nos lembra em *A lógica da sensação*, todos os espaços aparentemente vazios que servem como suporte para a representação (tela branca, papel branco, palco vazio, estúdio de dança) já estão enchidos, preenchidos, transbordando com inúmeros clichês, que devem ser removidos antes que alguma outra coisa possa acontecer. Essa preocupação do espaço representacional povoado por clichês é particularmente dominante na dança, quando não somente o palco, mas também o corpo do bailarino foi preenchido com técnicas e gestos que parecem preestabelecidos para servir a uma certa concepção do que um trabalho de dança, um trabalho de arte, é, ou mais que isso, deveria ser. Esse é o drama, esse é o terror – não saber como chacoalhar tudo o que já preenche os nossos corpos com clichês, nossas percepções, ou mesmo a peça que ainda está por vir.

Xavier Le Roy (*apud* CVEJÍC, 2013, p. 50) testemunha:

Sempre trabalhei construindo restrições para produzir um movimento "novo" ou transformar a percepção do corpo em uma situação. O que se pode fazer quando não se pode fazer isso ou aquilo? É preciso procurar outro caminho e desviar dos hábitos. De certa forma, é tornar as coisas difíceis para explorar caminhos fora do poder dos hábitos<sup>27</sup> (tradução nossa).

Ao confrontar-se com um corpo inscrito culturalmente, corpo imitador do prestigioso<sup>28</sup>, marcado por códigos de movimento e técnicas corporais diversas, certas proposições coreográficas fazem experimentar e experienciar outros modos de mover, criam outros possíveis do corpo ou – tomando o termo a Fernando Pessoa – produzem *outramentos*.<sup>29</sup> “O ‘outro’ do devir-outro na dança reduz-se a uma transformação de energia que marca uma certa descontinuidade”, diz José Gil (2004, p. 164) ao tratar do *Trio A*, de Yvonne Rainer: de um a *outro* modo de mover, novos circuitos energéticos e cinestésicos emergem, novas corporeidades se fundam.

Num dicionário latino de filosofia (FONTANIER, 2009, p. 18), lemos destacado o caráter de oxímoro da expressão *alter ego*: “Esta expressão ciceroniana, cujo aspecto oximórico se destaca na variante *alter idem*, aplicava-

---

<sup>27</sup> *I always worked with constructing constraints in order to produce ‘new’ movement or to transform the perception of the body in a situation. What can you do when you cannot do this or that? You have to look for another way, and you have to go around habits. In a way, it’s making things difficult in order to explore ways outside the power of habits.*

<sup>28</sup> A formulação *imitação prestigiosa* é de Marcel Mauss; em seu *As técnicas do corpo* (1935, p. 405), lemos: “O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela. O ato se impõe de fora, do alto, mesmo um ato exclusivamente biológico, relativo ao corpo. O indivíduo assimila a série dos movimentos de que é composto o ato executado diante dele ou com ele pelos outros.”

<sup>29</sup> Consultar PELBART (2004/2011) e, no contexto específico da obra pessoana, GIL (1987).

se a um amigo tão íntimo que se tornava seu duplo, um ‘outro eu mesmo’”. Para além deste *outro eu* a que nos acostumamos a referir – que multiplica imagens de um eu (assim como se pode dizer criticamente que corpos adestrados multiplicam um único modo de mover ou uma única “assinatura coreográfica”) – há também um *eu outro*. *Outro eu* e *eu outro* distinguem-se como mesmidade e alteridade, gemelidade e outridade. Neste sentido, um atento embate político-pedagógico subjacente à proposição coreográfica é mesmo frequentemente necessário para que dela se faça uma instância não de modelização, mas de outramento, de afirmação e invenção de uma corporeidade singular própria a um projeto artístico.

Cada proposição – *restrição, operação, protocolo, procedimento, programa, regramento, parâmetro, instrução, tarefa, comando, dispositivo, partitura, algoritmo* – pode informar sobre fazeres mais ou menos estritos, mais ou menos fecundos, mais ou menos alterantes; cada uma refere e *modula* fazeres de índole coreográfica; cada uma delas pode versar mais ou menos sobre o corpo e/ou sobre a cena estabelecendo regimes composicionais com os quais se efetua um recorte, uma limitação na matéria infinita do mundo.

Aliás, a expressão “dar um enquadramento”, que grifamos acima ao citar o verbete em que as autoras de *Composer en danse: un vocabulaire des opérations et des pratiques* justificam sua opção pelo uso do termo “restrição”, marca um aspecto absolutamente poderoso e significativo de tal procedimento (que, no entanto, mal abordamos aqui): ao recortar possíveis, a restrição insinua já uma *dimensão dramatúrgica*. O recorte de uma matéria possível necessariamente tende a convocar um recorte de *sentidos* possíveis. Ela – a dimensão dramatúrgica – é mesmo frequentemente aquilo que motiva o procedimento restritivo; e é a atenção à composição dramatúrgica que, sem contradizer nenhum rigor, por sua vez, motiva a própria eventual ruptura de uma restrição em favor de outra, ou mesmo de nenhuma. Lembremos que o próprio Oulipo toma dos atomistas gregos o termo *clinamen* para nomear os desvios fundamentais que fazem de suas próprias restrições, tomadas amiúde sobretudo como disparadoras de um processo que se faz afinal em várias etapas, às vezes errantes.

Num ensaio em que trata precisamente das várias modulações do *clinamen*, Bernard Magné (1990, p. 09), um estudioso do Oulipo, usa como

epígrafe as palavras de Georges Perec: “[...] entre a restrição estreita (esta restrição à letra, este impulso taciturno, esta camisa-de-força escolhida, este a todo custo) e tudo mais – a noite, a ilusão anã do destino, a doce distância do sentido e do não sentido, do consciente e do inconsciente – se inscreverá tua escritura”.<sup>30</sup>

Um dos atributos do *clinamen* é sua imprevisibilidade. No parágrafo final de um dos textos do caderno-catálogo *Arqueologia do Futuro*<sup>31</sup> – publicação produzida a partir do projeto epônimo, que se pergunta precisamente “como a dança contemporânea vem produzindo suas coreografias?” e enumera procedimentos, parâmetros e instruções –, lemos:

O uso de uma ferramenta para criação em dança (arte) é im/previsível, simultaneamente. Todos os fins delineados pelas ferramentas desta peça gráfica, funcionam como uma sugestão, um campo de possibilidade de usos e desusos. É no que não está previsto pelas ferramentas aqui disponibilizadas, na precariedade daquilo que sempre estará ausente, é na lacuna da própria linguagem que existe a oportunidade de cada participante encontrar suas soluções possíveis e, conseqüentemente, outras arqueologias do futuro (DUPAS, 2011, p. 107).

Rigor e errância, enfim, podem não ser excludentes. “Em que momento quebrar as regras?”, “Em que momento desviar da restrição?” são as perguntas composicional e dramaturgicamente atentas que emergem e se desdobram, inseparáveis, das próprias regras e restrições.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? *In*: \_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

---

<sup>30</sup> [...] entre la contrainte étroite (cette restriction à la lettre, cet élan taciturne, ce carcan élu ressort, ce coûte-que-coûte) et tout le reste – la nuit nouée, le trou noir du doute, l'illusion naine du destin, la douce distance du sens et du non-sens, du conscient et de l'inconscient – s'inscrita ton écriture.). Sobre a referência aos atomistas, consultar a entrevista de Jacques Roubaud concedida a Nadine Sautel. Publicada originalmente na *Magazine Littéraire* n. 425, em 2003, dedicada aos epicuristas, encontra-se disponível em: <<https://www.cairn.info/magazine-le-magazine-litteraire-2003-11-p-58.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

<sup>31</sup> A publicação, importante e não comercializada, foi produzida pelo projeto epônimo e teve coordenação geral de Cristian Duarte e Thelma Bonavita, além da colaboração de Ana Dupas, Bruno Freire, Clarice Lima, Daniel Fagundes e Leandro Berton. Consultar: <<http://arqueologiadofuturo.blogspot.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2023.

ALENCAR, Ana Maria; MORAES, Ana Lúcia. O Oulipo e as oficinas de escrita. **Terceira Margem**, ano IX, n. 13, jul.-dez., p. 9-28, 2005.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. O Oulipo e a pesquisa sobre literatura potencial. **Confraria**, n. 5, nov.-dez., 2005. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero5/ensaio04.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2017.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1980.

BÉNABOU, Marcel; ROUBAUD, Jacques. **Qu'est-ce que l'Oulipo?** Disponível em: <<http://oulipo.net/fr/oulipiens/o>>. Acesso em: 14 abr. 2017.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BOTTA, Anna. *Calvino and the Oulipo: an italian ghost in the combinatory machine?* **MLN**, v. 112, n. 1, p. 81-89, 1997.

CALDAS, Paulo. O movimento qualquer. *In*: MEYER, Sandra et al. (Orgs.). **Seminários de dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.

\_\_\_\_\_. Forsythe e o dispositivo. *In*: BOGÉA, Inês (Org.). **Jogo de corpo: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.

\_\_\_\_\_. Linhas serpentina: notas sobre uma abordagem labaniana do espaço. **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 32 p. 9-17 set./dez. 2020 Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em: 25 out. 2021.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **O castelo dos destinos cruzados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CASPERSEN, Dana. **Methodologies: Bill Forsythe and the Ballett Frankfurt**. Disponível em: < <https://walkerart.org/magazine/methodologies-bill-forsythe-and-the-ballett-frankfurt-by-dana-caspersen>>. Acesso em: 25 out. 2021.

CHAPUIS, Yvane; GOURFINK, Myriam; PERRIN, Julie. **Composer en danse: un vocabulaire des operations et des pratiques**. Paris: Les presses du reel, 2020.

CVEJIĆ, Bojana. *A few remarks about research in dance and performance or – the production of problems*. In: BRANDSTETTER, Gabriele; KLEIN, Gabriele. **Dance [and] theory**. Wetzlar: Majuskel Medienproduktion GmbH, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

DUPAS, Ana. Por que eu não sou uma ferramenta? In: BONAVIDA, Thelma, DUARTE, Cristian et al. *Arqueologia do Futuro*. São Paulo: [s.n.], 2011.

ELEEY, Peter. **If you couldn't see me. The drawings of Trisha Brown**. Disponível em: <<http://www.walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>>. Acesso em: 25 out. 2021.

ESTEVES, Bernardo. Ratos no labirinto. **Revista Piauí**, edição 114, mar. 2016. Disponível em: <<https://dev2-piaui.folha.uol.com.br/materia/ratos-no-labirinto-2/>>. Acesso em 03 nov. 2021.

FONTANIER, Jean-Michel. **Vocabulário latino da filosofia: de Cícero a Heidegger**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FORSYTHE, William. **Improvisation technologies: a tool for the analytical dance eye**. Karlsruhe: ZKM/Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 2012.

GIL, José. **Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

\_\_\_\_\_. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GOODMAN, Nelson. **Linguagens da arte**: uma abordagem a uma teoria dos símbolos. Lisboa: Gradiva, 2006.

HALPRIN, Anna; RAINER, Yvonne. *Yvonne Rainer interviews Anna Halprin*. **The Tulane Drama Review**, v. 10, n. 2, p. 142-167, 1965.

JAMES, Alison. *Pour un modèle diagrammatique de la contrainte: l'écriture oulipienne de Georges Perec*. **Cahier de l'Association Internationale des Études Françaises**, n. 58, p. 379-404, 2006.

\_\_\_\_\_. *Mètre, contrainte, procédé: quelques problèmes de la forme poétique en France et aux États-Unis*. **Formules**: revue des créations formelles, n. 13, p. 153-167, 2009.

LE LIONNAIS, François. *La lipo (le premier manifeste)*. In: **OULIPO**: la littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions. Paris: Gallimard, 1973.

LEPECKI, André. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: n-1, 2016.

MAGNÉ. Bernard. *De l'écart à la trace: avatars de la contrainte*. **Études littéraires**, n. 231, v. 2, p. 9-26, 1990.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: \_\_\_\_\_. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PELBART, Peter, Pál. Poéticas da alteridade. **Bordas**, 2004/2011, nº 0. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/bordas/article/view/7734/5663>>. Acesso em 25 out. 2021.

PEREC, Georges. *Histoire du lipogramme*. In: **OULIPO**: la littérature potentielle: créations, re-crétions, récrétions. Paris: Gallimard, 1973.

\_\_\_\_\_. *Signe particulier: néant*. In: JANICOT, Christian. **Anthologie du cinéma invisible**: 100 scénarios pour 100 ans de cinéma. Paris: Éditions Jean-Michel Place / Arté Éditions, 1995.

QUENEAU, Raymond. **Exercícios de estilo**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

REGGIANI, Christelle. Restrição e literariedade. **Terceira Margem**, ano IX, n. 13, jul.-dez., p. 85–95, 2005.

VALÉRY, Paul. **Discurso sobre a estética. Poesia e pensamento abstrato**. Lisboa: Vega, 1995.

\_\_\_\_\_. **A alma e a dança**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VALLIER, Dora. **A arte abstrata**. Lisboa: Martins Fontes, 1986.

# DESAFIOS PARA LIDAR COM ALTERIDADE<sup>1</sup>

**Christine Greiner**

A alteridade (ou a dificuldade para lidar com ela) tem sido um dos temas mais discutidos no momento, não apenas no contexto brasileiro, mas também em diferentes fóruns internacionais. Autores como o camaronês Achille Mbembe, a canadense Erin Manning, o espanhol Paul B. Preciado e os americanos Jack Halberstam e Fred Moten são frequentemente citados, além das referências ainda mais conhecidas como as obras de Judith Butler, Michel Foucault, Roberto Espósito e Gilles Deleuze, que se tornaram fontes fundamentais para boa parte dos debates.

Entre os pesquisadores brasileiros, a lista de referências cresce a cada dia, apesar do enfraquecimento de recursos para a pesquisa que as universidades públicas e agências de fomento têm enfrentado. Ao que tudo indica, apesar da falta de condição ideal para estudar, este é um tema que deve ser fortalecido, já contando com grande nomes entre nós como Eduardo Viveiros de Castro, Jota Mombaça, Silvio Almeida, Margarete Rago, Peter Pal Pelbart, Suely Rolnik, entre muitos outros.

Na minha pesquisa pessoal, além de transitar por estas fontes marcadas por referências voltadas às chamadas biopolíticas e aos debates em torno da noção de identidade, busco investigar os modos como a alteridade atua em diferentes níveis de afecção corporal, inclusive aqueles mais imperceptíveis e nem sempre conscientes. Para tanto, venho trabalhando com diferentes bibliografias, algumas provenientes do campo da neurologia e das ciências cognitivas.

Mesmo sem querer explicar como funciona o organismo humano diante da exposição às diferenças, iniciei os estudos para tentar compreender o modo como os processos subjetivos mudam os estados corporais, fortalecendo a hipótese de que as materialidades corporais não são apenas aquelas com

---

<sup>1</sup> Uma versão preliminar deste artigo foi publicada na Revista Moringa, a convite da professora e artista Marina Guzzo.

extensão corpórea, como sugeria René Descartes. Afinal, desejos e sonhos também se constituem corporalmente e são a matéria prima da arte.

## **O ORGANISMO EM AÇÃO**

Toda vez que o organismo sofre algum tipo de perturbação sente uma sensação visceral desagradável. Como se trata de uma sensação corporal, o neurologista António Damásio atribuiu a este fenómeno o nome de *estado somático* (*soma* em grego significa corpo). Além disso, ele observou que todo estado corporal “marca” uma imagem ou um fluxo de imagens como uma espécie de cartografia que o cérebro faz o tempo todo, mapeando aquilo que acontece no corpo. Assim, Damásio chegou ao *marcador somático* cuja função seria chamar a atenção para o resultado negativo de uma ação, como uma espécie de alarme automático que anuncia um perigo para o organismo. Quando isto acontece, o corpo pode rejeitar imediatamente a situação desconfortável ou optar por outras alternativas. É importante notar que estes processos nem sempre acontecem conscientemente, por isso, algumas vezes esses marcadores somáticos não são suficientes para uma tomada de decisão, que pode exigir um raciocínio que ajude a chegar em uma decisão final. Mesmo nestas situações, os marcadores estão sempre presentes como uma ação primordial do corpo que marca uma imagem, detecta a perturbação e aponta caminhos.

Pode-se considerar que a experiência da alteridade que lida com tudo aquilo que não é o *mesmo*, e sim, um *estado outro*, acionado por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente; constitui-se como um dos nossos principais operadores de movimento.

É o próprio Damásio quem explica que o comportamento pessoal e social acontece junto com a constituição de teorias das próprias mentes e das mentes dos outros. “Teoria”, neste contexto, significa um complexo de leituras que o corpo (incluindo o cérebro mas sem se restringir a ele) faz de si próprio, dos ambientes e de possíveis compartilhamentos. É ao marcar a imagem da diferença, que o corpo se disponibiliza à mudança. Por isso toda teoria já é, inevitavelmente, uma ação.

Isto se reflete também nos modos como se organizam os três estágios do eu. A primeira fase seria o que Damásio chama de *proto-eu*, um tipo de descrição neural de aspectos estáveis do organismo. O produto principal desses mapeamentos que o cérebro faz do corpo são os sentimentos do corpo vivo, conhecidos como sentimentos primordiais. Na segunda fase há um pulso, através do qual este *proto-eu* é modificado pelas interações do organismo com outros objetos. Estes objetos podem ser literalmente objetos como compreendemos no senso comum (caneta, cadeira, bolsa, celular, etc.) ou qualquer outro signo como pessoa, imagem, ambiente e assim por diante. Há uma sequência narrativa de imagens que ligam esses objetos ao organismo, através de padrões coerentes que se organizam o tempo todo como mapas. Tanto os objetos como o organismo contaminam-se mutuamente, e estes mapas neurais constituem uma espécie de representação do modo como o organismo é modificado ao representar objetos, durante o próprio processo de pensar. Na terceira fase, que Damásio chama de *eu autobiográfico*, objetos da biografia de um indivíduo criam novos pulsos ligados, momentaneamente, a um padrão coerente de larga escala. Trata-se de um estado de criação de subjetividade, habilitação para consciência e constituição de memórias, manipuladas pela imaginação e pela razão.

Além dessas pesquisas de Damásio, há outros estudos que também identificaram a processualidade do “eu”. Em termos filosóficos, foi Gilbert Simondon quem explicou que ao invés de indivíduos, seríamos todos processos de individuação. Embora tenha trilhado um caminho mais voltado para os estudos da ontogênese dos seres vivos, as suas hipóteses apresentam similaridades com as pesquisas de Damásio. Segundo Simondon, os antigos gregos conheciam a instabilidade e a estabilidade, o movimento e o repouso, mas não tinham clareza em relação ao que poderia ser chamado de *metaestabilidade*. A seu ver, o estado metaestável seria justamente aquele que admitiria a energia potencial de um sistema e o aumento de entropia. Assim, o processo de individuação seria considerado um sistema metaestável e o indivíduo, mais do que uma unidade ou identidade, poderia ser considerado o fruto de uma ação chamada *transdução*. Este tipo de ação *transdutora* acionaria um processo através do qual o ser está sempre defasado de si mesmo e se constitui no coletivo, em relação àquilo que é díspar. Portanto, todo sistema em

estado de equilíbrio metaestável pode individualizar-se, mas conservará seus potenciais e devires. Nunca será fechado em si mesmo, seguindo sempre descontínuo naquilo que é *outro* (mundo, ambiente, pessoas, objetos etc.).

## COLETIVO DE SINGULARIDADES

A partir desta proposta, o indivíduo seria traduzido como uma singularidade individuada, cuja instância do comum o tornaria apto a compartilhar as diferenças. Paolo Virno enfatizou o viés político desta discussão, quando escreveu o seu livro *Gramática das Multidões* (2001), entre outras publicações nas quais indagou como seria possível alimentar a esfera do comum que só existe quando se constitui coletivamente. Para tanto, criou pontes importantes com o pensamento marxista, sobretudo no que se refere às noções de intelecto geral (a dimensão coletiva e social do trabalho intelectual) e de trabalho imaterial (o tipo de trabalho que gera processos e não necessariamente produtos). A partir daí poderíamos revitalizar um *comum processual*, onde as instâncias do individual e do coletivo apareceriam borradas o tempo todo.

Gilles Deleuze também fez parte desta discussão, uma vez que foi o primeiro a instaurar uma rica conexão entre Simondon e Baruch Spinoza, formulando a partir daí, a noção de *singularidade*, que inspirou autores como Antonio Negri e Michael Hardt a conceber a diferença entre povo e multidão, assim como a mais recente discussão da dupla acerca das assembleias. De acordo com Negri e Hardt, a multidão seria um coletivo de singularidades e não uma massa homogênea, marcada por uma identidade pré-concebida a partir de parâmetros como nacionalidade, território e sangue. O tema das assembleias tem sido amplamente discutido por Butler, ao analisar corpos em aliança nas ruas, e por autoras como Anna Tsing, cujo livro recente *Os Cogumelos no Fim do Mundo, sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo* (2022) elabora uma teoria de sobrevivência pensando nas assembleias dos cogumelos *matsutake*. Estes cogumelos conseguem nascer em situação de extrema precariedade, como pós desastre atômico, mostrando que a vida insiste nas situações mais vulneráveis, e consegue resistir apenas coletivamente.

A vida singular ou “uma vida”, como Deleuze formulou em seu último texto (ver bibliografia), seria marcada por uma especificidade vaga, em devir, nunca

acabada em si mesma. Entre o murmúrio do recém-nascido e daquele que está à beira da morte, a linguagem perderia a sua onipresença para uma textualidade corpórea que sempre existiu, mas, nestes estados limítrofes, parecia ganhar mais visibilidade.

Embora o modo de conceituar e gerar terminologias não seja o mesmo entre todos estes autores, há uma instância de inacabamento que marca a leitura do que se constitui como “eu” a partir dos corpos e dos ambientes. Uma espécie de precariedade da vida que não tende, necessariamente, à finitude mas, antes de tudo, à coletivização.

O pesquisador Brian Massumi destaca ainda que esta transindividualidade (uma instância coletiva tácita) está presente em todos os âmbitos, inclusive na esfera da economia. A sua leitura de certa forma contradiz a opinião generalizada que tem identificado com mais ênfase as atitudes narcísicas e os processos imunitários que enfraquecem a vida comunitária, fortalecendo a competitividade e todas as consequências nefastas que surgem a partir das tentativas de melhorar a empregabilidade, mesmo entre aqueles que supostamente não deveriam ser subservientes a estes dispositivos de poder, como é o caso dos artistas.

É importante notar que Virno, Massumi, Simondon, Damásio, Tsing e Deleuze se referem à constituição do indivíduo ou do “eu”, sempre em uma instância necessariamente coletiva e descontínua, mas isto não exime os sujeitos de suas responsabilidades, como poderia parecer à primeira vista. Trata-se apenas do reconhecimento de que não há um controle absoluto e nem uma condição de individualização soberana. Massumi chega a sugerir o termo “dividualismo” que marcará, especialmente, as ações de microeconomia. É nesta instância do micro que os processos de percepção tornam-se cada vez mais significativos. Isso porque, a política do dividualismo lida mais com as intensidades do que com a satisfação, criando escalas de cruzamento de sensibilidades. As escolhas nunca são completamente individuais, mas em rede. Massumi arrisca dizer que o controle do indivíduo *surfa em fluxos*.

## O QUE NOS ENSINAM AS EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS

Quando escrevi o livro *Fabulações do corpo japonês e seus microativismos* (2017), comecei a desenvolver a hipótese de que aquilo que diferencia as experiências artísticas dos outros debates em torno da biopolítica, é que a ação dos marcadores somáticos se torna a ação primária da criação e desestabiliza a relação *um e outro*, porque nem um, nem outro, são dados *a priori*. São processuais, metaestáveis, dinâmicos e sistêmicos. A arte se alimenta da diferença e nunca tenta bani-la, pois precisa da desestabilização para criar. É claro que existem circunstâncias em que também a arte é capturada por dispositivos de poder. Assim, como observa Pascal Gielen (2015), artistas do mundo todo correm o risco de ser impactados pela lógica neoliberal. Isto tem sido sentido sobretudo na diferença temporal entre estratégias criativas de entretenimento e os processos de criação. Ao comprometer o tempo da criação, a arte se transforma em mera exibição. Além disso, arrisco dizer que há também um outro problema: as estratégias criativas (que não se constituem como processos de criação) lidam com o mesmo e não com aquilo que poderia desestabilizar padrões vigentes (certezas, movimentos, narrativas e assim por diante). Por isso, a questão da alteridade, do como lidar com a diferença não é algo dado, nem mesmo nos processos de criação artística. Há uma aptidão para lidar de forma diferenciada com as singularidades da vida, mas isto não significa que aconteça de maneira inevitável.

Talvez seja esta a encruzilhada a ser enfrentada, não apenas pelos artistas, mas por todas as atividades que lidam com produção de conhecimento. Como seguir acreditando e acionando os processos de mudança?

Brian Massumi (2014) afirma que faz parte do neoliberalismo, um certo tipo de movimento que morre do seu próprio sucesso. Por isso, o sucesso micropolítico é, muitas vezes, a falha macropolítica e isso pede, necessariamente, pela reinvenção de coletivos. Se os processos imunitários prejudicam as alianças, por outro lado, há uma dimensão estética da vida que insiste, produzindo uma rede de possibilidades.

Talvez possamos pensar o mesmo em relação à arte. Vigora uma macro-produção artística, coerente com as expectativas do mercado e com tudo aquilo que já é familiar e propenso a uma boa receptividade. Mas, simultaneamente,

reconheço uma micro produção artística, suscetível às desestabilizações, ao risco e a tudo aquilo que tende a ser visto como falha mas que, de fato, abre caminhos para criação. É a potência da falha, do desvio, daquilo que não adere à lógica neoliberal.

A diferença está, justamente, no modo de compreender a alteridade. Os processos de criação artística (referentes à micro produção) são alimentados pela alteridade, no sentido de fortalecer a aptidão para desestabilizar os parâmetros dados e acionar a crise sistêmica que os constitui. Não se trata de um ou outro, mas de explicitar a descontinuidade e alimentar a transindividualidade que não gera uma identidade estagnada.

Em 2015, organizei com Helena Katz uma coletânea de ensaios intitulada *Arte e Cognição* que reuniu pesquisas de diversos artistas/pesquisadores do Brasil. Os debates giravam em torno da noção de corpomídia e de como em contextos culturais distintos, emergem singularidades para testar experiências de dança, de teatro, metodologias pedagógicas e acionamentos políticos.

A criação artística não tem o compromisso de promover mudanças sociais ou políticas. Mas ao dar visibilidade aos estados de crise, explicita questões nem sempre visíveis na vida cotidiana. Assim, instauram-se conexões que podem desestabilizar hábitos e crenças e apontar possibilidades. É neste sentido que o estado de alteridade pode se traduzir como um estado de criação – um ativismo absolutamente fundamental sobretudo nos ambientes mais acometidos pela lógica neoliberal que se nutre do desinteresse pelas singularidades.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas. Notas sobre a política performativa da assembleia.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência, do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

- DELEUZE, Gilles. "***L'immanence: une vie...***", Philosophie n. 47, 1995.
- ESPÓSITO, Roberto. ***Immunitas, the protection and negation of life***. Trad. Timothy Campbell. New York: Polity, 2011.
- GIELEN, Pascal. **Criatividade e outros fundamentalismos**. Trad. Sharine Mello. São Paulo: Annablume, 2015.
- GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus microativismos**. São Paulo: ed. N-1, 2017.
- KATZ, Helena e GREINER, Christine (orgs). **Arte e cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.
- MASSIMI, Brian. ***The power at the end of the economy***. Durham: Duke University Press, 2014.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **Multidão, guerra e democracia na era do império**. Trad. Clovis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **Assembly**. Bahia: Politeia, 2018.
- SIMONDON, Gilbert. ***L'individuation psychique et collective***. Paris: Aubier, 1989.
- TSING, Anna L. **O cogumelo no fim do mundo, sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo**. São Paulo: ed. N-1, 2022.
- VIRNO, Paolo. **Gramática das multidões, para uma análise das formas de vida contemporâneas**. Trad. Leonardo Palma. São Paulo: Annablume, 20

# PERGUNTAR PARA DANÇAR: COMPOSIÇÕES ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Jussara Xavier

*Me perguntas por que compro arroz e flores?  
Compro arroz para viver e flores para ter algo pelo que viver.  
(Confúcio)<sup>1</sup>*

Neste breve ensaio<sup>2</sup>, pretendo chamar atenção à necessidade de olhar para as relações entre dança e ciência, de forma a discutir a cisão entre ambas, bem como, promover reflexões acerca das dicotomias que surgem desta conexão: objetivo *versus* subjetivo, teoria *versus* prática, racionalidade *versus* imaginação. Não se trata de assumir uma posição relativista, mas de propor uma investigação que procure considerar a complexidade envolvida no assunto, cujos termos envolvem e revelam traços mais paradoxais do que harmônicos. O ponto de partida desta escrita é o interesse em pensar formulações de conhecimento compositivo em dança, com a aproximação de experiências criativas que se desenvolvem para além da mera reprodução vazia de movimentos e formas pré-concebidas ao ritmo da música. Para tanto, citam-se trabalhos coreográficos que conjugam questões específicas e combinam conhecimentos artísticos e científicos. O texto discute, também, a importância de constituir um imaginário fortalecido, passo essencial para o desenvolvimento humano, bem como, para a efetuação de processos de pesquisa e estudos singulares, em qualquer área constituída de saber.

## AO DANÇAR, O CORPO FORMULA QUESTÕES

*O mestre disse: Não quero nada com quem não se pergunta:  
como fazer, como fazer?  
(Confúcio)*

---

<sup>1</sup> Confúcio (552-489 a.C.) foi um mestre chinês, cujos ensinamentos buscavam orientar para uma vida melhor. Sua filosofia, centrada na bondade humana, teve grande influência na cultura asiática.

<sup>2</sup> Uma versão deste artigo foi publicada na edição de julho de 2023 da revista *on-line O Teatro Transcende* da Universidade Regional de Blumenau (FURB).

É fácil compreender que um corpo que frequenta aulas de dança (em qualquer técnica escolhida) adquire, ao longo do tempo, habilidades e competências para dançar. Ou seja, por meio de um trabalho sobre si, o corpo vai conquistando uma espécie de fala distinta, um modo de expressar e comunicar bastante singular, via movimentos. A atitude de questionar o corpo é própria de um criador de danças pois, de modo consciente ou inconsciente, ele pergunta ao corpo: O que você pode fazer? Você pode saltar? De quais jeitos? Você pode rolar? Como? Em que direções? Você consegue dobrar esta parte? Você consegue fazer este movimento super-rápido? E lentamente? Este é um comportamento tipicamente humano: indagar sobre as possibilidades de uso de alguma coisa, interrogar finalidades, investigar sentidos, pesquisar diferentes possíveis, explorar variadas formas de mover/fazer, pensar e imaginar possibilidades.

O balé romântico é caracterizado por introduzir uma grande novidade no mundo da dança: as sapatilhas de pontas. Segundo Bourcier (2001, p. 201), artigos críticos comprovam que a bailarina francesa Geneviève Gosselin (1791-1818) praticava sistematicamente a dança nas pontas, enchendo suas sapatilhas com algodão e buscando sustentar-se pela força dos próprios músculos e equilíbrio, desde 1813. Contudo, foi com o balé romântico *La Sylphide* (1832), o primeiro desenvolvido para ser dançado nas sapatilhas de ponta (reforçadas e firmes, num modelo mais próximo às feitas de camadas de tecido e cola que existem hoje) pelo dançarino e coreógrafo italiano Filippo Taglioni (1777-1871) para sua própria filha Marie Taglioni (1804-1884), que o sapato ganhou notoriedade. Filippo Taglioni materializou e usou as pontas para criar um efeito de alongamento e leveza do corpo, dar vida a um ser sobrenatural e etéreo que parecia voar (as asinhas e a saia de tule branco também colaboravam para concretizar a estética desejada). Por que cito a história da introdução das sapatilhas de pontas no mundo da dança? Porque a considero exemplar como pergunta feita a respeito das possibilidades do corpo, como estratégia criativa para ampliar sua habilidade. Uma espécie de extensão dos pés é desenvolvida para que o corpo possa flutuar e deslizar no espaço, comunicar leveza e magia. Certamente a sapatilha de ponta é uma tecnologia que se aperfeiçoou ao longo do tempo. Importa aqui, ressaltar a atitude de buscar mecanismos que transformem o fazer do corpo que dança, que

questionem suas possibilidades de ação. Neste sentido, também poderíamos indagar sobre como surgiu e se desenvolveu o vocabulário técnico do balé clássico. Sem entrar em análises contextuais, poderíamos verificar que tal resposta envolve a compreensão das várias questões que foram lançadas ao corpo, engloba investigações sobre poder fazer isto ou aquilo, de um jeito e de outro e, neste fazer contínuo, foi-se estruturando um sistema de conhecimentos coerente. O balé, com suas características específicas, é um modo do corpo se expressar que percorreu vários caminhos de descobertas.

Historicamente, para além do balé clássico, as pessoas nunca cessaram de fazer perguntas ao corpo. E mesmo algumas das pessoas que dançavam balé, questionaram: por que dançar a partir desta posição do balé e não desta que eu não conheço bem? Se ao invés de explorar tanto os movimentos de braços e pernas, como o balé solicita, eu me concentre em pesquisar as possibilidades do tronco? Por que dançar com a coluna sempre ereta, por que não contraí-la e expandi-la? Por que com sapatilhas de pontas? E se eu dançar descalça? E se ao invés de eu dançar de forma leve, dançar de maneira pesada? Se ao invés de eu lutar contra a gravidade, eu usar a gravidade para ir ao chão? Se, ao contrário dos bailarinos clássicos que desejam saltar e voar, eu rastejar no chão? Com outras questões, desenvolveram-se outras danças. Dança moderna e contemporânea, por exemplo, nascem a partir de outros questionamentos ao corpo.

Se por um lado a dança moderna se afirma em contraposição ao movimento do balé clássico: ao invés do ar, o chão; ao invés da sapatilha, o pé descalço; ao invés do coro e da padronização dos corpos, ou da busca por corpos similares – esguios, harmônicos, a valorização do corpo em sua diferença física, a valorização do sentimento desse corpo, de um ponto de vista único; ao invés de uma poética etérea, uma qualidade expressionista; no universo da dança contemporânea não há a missão de negar uma técnica específica ou qualquer movimento artístico. É o campo de afirmação da liberdade criativa na dança: apropriação de diferentes técnicas e gestos cotidianos, recusa do movimento, rejeição de convenções e modelos únicos. Se dança moderna e contemporânea compartilham um ambiente propício para buscar exteriorizar experiências individuais e singulares no corpo é, particularmente, no campo de ação deste segundo modo de dançar que o desejo de interrogar o corpo se

intensifica e multiplica. Na dança contemporânea desenham-se diferentes caminhos de pesquisa, de significação, de jeitos de pensar e mover.

Se a dança evolui a partir de perguntas feitas ao corpo, aprimorando-se tecnicamente por meio de estudos e revisões acerca de seus próprios saberes, criando e superando paradigmas, inaugurando “revoluções”, poderíamos mensurá-la não somente no campo artístico, mas também no científico? O mundo moderno acostumou-se a separar tais campos, sobretudo, ao associar ciência com objetividade e arte com subjetividade. Em conferência no ano de 1982, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991) profere que a meta de conhecimento “objetivo” da ciência moderna torna a ciência matriz preferencial de todo conhecimento. Ao longo do tempo, contudo, tal meta revelou-se inatingível, culminando com a crise da ciência moderna.

Ficção ou não ficção? Verdade ou mentira? Aspectos importantes do mundo atual – como a manipulação de dados e imagens digitais, a difusão de informações e notícias falsas nas mídias, um contexto geopolítico, econômico e cultural complexo -, combinam uma crescente descrença na ciência e nos cientistas, anteriormente considerados autoridades inquestionáveis, hábeis para fornecer informações seguras e soluções adequadas aos problemas humanos. Segundo Flusser (1982), quando a meta da objetividade é abandonada, uma disciplina como arte torna-se fonte equivalente de conhecimento. Ele destaca que no curso da ciência moderna, o cientista estaria purificado de valores políticos, éticos e estéticos, conservando apenas a “razão pura” para criar modelos teóricos isentos de preconceitos e valores. Neste contexto, os cientistas estariam “acima” da ética, da política e da arte, resumindo, seriam superiores ao mundo que pretendiam captar, conhecer e transformar. Flusser adverte que ao conhecer, o homem continua preso aos próprios valores e crenças e, assim sendo, fornece apenas conhecimento parcial e relativo a um ponto de vista determinado. Portanto, afirma o autor, todo conhecimento humano é intersubjetivo: objetividade e a subjetividade seriam horizontes abstratos de uma relação concreta que é conhecimento intersubjetivo. Ele explica que todo conhecimento é concretamente político (ocorre num campo real de interrelações humanas), e que ciência e arte se materializam politicamente. Ou seja, política não seria nem ciência nem arte, mas ambas as coisas e mais que ambas as coisas.

O divórcio entre ciência e arte, tão característico da modernidade, destruiu o campo político, tal qual existiu na Idade Média e na Antiguidade. A ciência moderna despolitizou a vida com sua pretensa objetividade, e a arte moderna com sua (menos pretensa) subjetividade. O que restou no espaço político são teorias pseudocientíficas e expressões de emoções pseudo-estéticas, portanto políticas em sentido perigosamente sub-humano. A política em seu significado plenamente humano (a pólis clássica e a catolicidade medieval) se perdeu. Perdeu-se o sentido da co-vivência, do co-conhecimento, da co-valorização, em suma: o sentido da vida. (FLUSSER, 1982, s.p.)

Flusser conclui a conferência afirmando a tendência atual de ultrapassar o divórcio entre arte e ciência, algo que não seria “mero engajamento epistemológico e estético, mas engajamento em uma nova sociedade”. Para tanto, ressalta a necessidade de atentar com consciência à ligação ininterrupta entre vivência e conhecimento, ter em conta técnica como sinônimo de arte, e tecnologia enquanto estética<sup>3</sup>. Movida pelas declarações e pelo entusiasmo do filósofo, ainda que sem aprofundar sua concepção ontológica, busco reforçar o valor de acolher diferentes sistemas de referências que organizam e transformam a vida, os quais, a meu ver, são, de diversos modos, válidos à dança em seu propósito de formular e compor suas próprias questões.

## **APROXIMAÇÕES ENTRE DANÇA E CIÊNCIA**

*O mestre disse a um dos seus alunos: Yu, queres saber em que consiste o conhecimento? Consiste em ter consciência tanto de conhecer uma coisa quanto de não a conhecer. Este é o conhecimento. (Confúcio)*

Dança e ciência guardam pontos em comum e distanciamentos em seus objetivos, modos de perceber, conhecer e transformar mundos. Pode-se definir ambos os termos como um conhecimento atento e aprofundado de algo, equivalentes a um processo de aquisição de saberes por meio de estudos, pesquisas e práticas baseadas em princípios determinados. Dança e ciência

---

<sup>3</sup> Para melhor compreender e aprofundar as proposições de Flusser, recomendo a leitura do artigo intitulado *Desviar de programas: Vilém Flusser nas fronteiras entre arte, tecnologia e política*, de Debora Pazetto Ferreira, publicado na revista *Perspectiva Filosófica*, vol. 44, n. 1, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/perspectivafilosofica/article/view/230354/24513>. Acesso em: 20 mar. 2023.

contêm uma atitude interrogativa, dão curso a procedimentos cognitivos, afirmam leis próprias e revelam diferentes capacidades de percepção. Afirma Nunes:

A analogia entre o processo de conhecimento e o de criação artística decorre do fato de ambos assentarem nas mesmas condições gerais. Tanto um como outro se originam da capacidade inerente ao homem, que o distingue dos animais, para organizar sua experiência por meio de *símbolos*, símbolos que são, ao mesmo tempo, formas de sentir e conceber. (NUNES, 2016, p. 65)

Dança e ciência nos dão a conhecer, sob diferentes modos organizativos e lógicas, formulações de pensamentos, imagens, significados e sentidos acerca do real. Ao distinguir os desacordos tradicionais entre dança e ciência, o crítico inglês Sanjoy Roy afirma que enquanto a dança concede pouca atenção à definição de termos e a evidenciação de significados, a ciência depende deles; dança trabalha e expressa subjetividades, ciência visa imparcialidade e objetividade. Mas o autor também expõe alguns dos acordos entre ambas, apontando que tanto a linguagem do método científico quanto a do processo coreográfico compartilham a experimentação de ideias para descobrir e obter resultados e, sendo assim, coreógrafos e cientistas implementam laboratórios para investigação de ideias e materiais (Roy, 2014). Ao atuar em modo de pesquisa, a dança conecta-se à ciência e, muitas vezes, une-se a ela para aprofundar seus objetos de conhecimento, ou seja, compreender os assuntos que lhe interessa revelar e conferir tratamento criativo.

Na esteira dos muitos exemplos de artistas e obras de dança que operam na interlocução com a área científica, elejo o trabalho do bailarino, coreógrafo e diretor britânico Wayne MacGregor. Nascido em 1970, ele produz dança por meio de experimentos que promovem diálogos colaborativos entre variadas formas de arte e disciplinas científicas. Especialmente em colaborações contínuas com psicólogos, neurocientistas, cientistas cognitivos, economistas, antropologistas, designers, além de diversos coreógrafos e bailarinos, MacGregor busca pesquisar e analisar como o cérebro funciona no processo criativo e como pensamos com nossos corpos, ou seja, como mente e movimento se cruzam. Em junho de 2012, o coreógrafo proferiu uma palestra

demonstrativa no palco do TED<sup>4</sup> sobre seu processo criativo em dança. Nela, ele se definiu como uma pessoa obcecada pela tecnologia do corpo e, igualmente, pela busca de uma forma diferencial para comunicar ideias ao público por meio dele. Neste contexto, MacGregor conceituou coreografia como um processo de pensamento físico, um processo cognitivo distribuído e colaborativo entre mente-corpo. Junto a dois bailarinos, ele explorou de modo especial – improvisando e falando – a ideia de aquisição de hábitos cognitivos e três versões do pensamento físico por meio da composição em dança. Em 2019, junto a companhia que leva seu nome, MacGregor estreou o trabalho *Living Archive: Na AI Performance Experiment*, que pode ser traduzido para o português como *Arquivo vivo: uma performance experimento em inteligência artificial*. A proposta englobou a tradução de milhares de movimentos em um mapa, o qual constituiu um arquivo de movimentos com possibilidades únicas de combinação. Ao trabalhar na intersecção entre arte e tecnologia, o coreógrafo amplia aspectos de seu processo inventivo, adotando ferramentas coreográficas que o permitam fazer aquilo que nunca foi feito. O trabalho de MacGregor na dança avança junto ao desenvolvimento científico na criação de novos possíveis.

O arquivo vivo de MacGregor encontra ecos no projeto *Motion Bank*<sup>5</sup>, que pesquisa, documenta, digitaliza e compartilha conhecimentos próprios da dança, ou seja, saberes incorporados, tácitos, densos, performativos e colaborativos. Neste contexto, coreógrafos como William Forsythe, Deborah Hay, Jonathan Burrows, Matteo Fargion, Bebe Miller, Thomas Hauert e Bruno Beltrão uniram-se a equipes de cientistas para disponibilizar suas diferentes escritas coreográficas no meio digital. *Motion Bank* visa a apropriação de conhecimentos ligados ao pensamento e a prática compositiva do corpo que dança. Por meio de tecnologias, busca capturar e tornar visíveis padrões únicos de pensamento e organização coreográfica. Seu líder é o professor Scott deLahunta, que atua como pesquisador e orientador junto a coreógrafos como o já citado Wayne

---

<sup>4</sup> TED é uma organização sem fins lucrativos iniciada em 1984, dedicada a divulgar ideias, geralmente na forma de palestras curtas de até 18 minutos. Inicialmente constituiu-se como uma conferência em que Tecnologia, Entretenimento e Design convergiam. Hoje versa sobre diversos tópicos em mais de 100 idiomas. Mais informações: <https://www.ted.com/>. Acesso em 04 set. 2020. A palestra do coreógrafo Wayne MacGregor citada neste trecho encontra-se disponível em:

[https://www.ted.com/talks/wayne\\_mcgregor\\_a\\_choreographer\\_s\\_creative\\_process\\_in\\_real\\_time#t-97060](https://www.ted.com/talks/wayne_mcgregor_a_choreographer_s_creative_process_in_real_time#t-97060). Acesso em: 04 set. 2022.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://motionbank.org/de.html>. Acesso em: 04 set. 2022.

McGregor, além de nomes como William Forsythe, Emio Greco, Pieter C. Scholten, Deborah Hay e Siobhan Davies. Na base das parcerias está o interesse em investigar o corpo que se movimenta, percebe, sente, experimenta, pensa. Scott deLahunta acredita que tornar público os resultados de projetos de pesquisa colaborativa estimulam novas reflexões e estudos, o que fortalece a prática artística<sup>6</sup>.

Também a coreógrafa e bailarina londrina Siobhan Davies mostra-se especialmente interessada no diálogo interdisciplinar. Exemplar neste sentido é a obra *material / rearranged / to / be* (2017), uma instalação performática criada por Davies em parceria com cinco coreógrafos (Andrea Buckley, Helka Kaski, Charlie Morrissey, Efrosini Protopapa e Matthias Sperling), dois artistas visuais (Jeremy Millar e Emma Smith) e dois designers (Tim Simpson e Sarah van Gameren), que conta, ainda, com a colaboração de diversos cientistas. O trabalho articula investigação em dança com pesquisas em neurociência para questionar como o corpo e a mente operam juntos na comunicação, como o movimento é sentido e observado, como revelamos e ocultamos pensamentos no comportamento físico. A obra é inspirada nas práticas do historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929), que coletou diversas imagens de gestos e poses humanas de diferentes tempos e lugares, posicionando-os lado a lado para permitir a emergência de novas relações e explorar as possibilidades de constituição dos significados. Em lógica similar, *material / rearranged / to / be* é composto de coreografias continuamente arranjadas e reorganizadas pelos performers, em justaposições que convidam os visitantes a descobertas e experiências únicas. Uma taxonomia de ações imaginárias pautada nos conceitos de instabilidade e desorientação, e em perguntas sobre como arquivamos ou lembramos o movimento passado, como nossa inteligência incorporada antecipa eventos futuros.

Com uma perspectiva multidisciplinar para tratar da dança, a coreógrafa indiana Shobana Jeyasingh<sup>7</sup> já compôs sobre os processos celulares,

---

<sup>6</sup> Entrevista concedida em 10 fev. 2011 ao *site Body Pixel*. Disponível em: <http://www.body-pixel.com/2011/02/10/interview-with-scott-delahunta-part-2-catching-some-dancing-algorithms/> Acesso em: 04 set. 2022.

<sup>7</sup> O *site* de sua companhia, a Shobana Jeyasingh Dance, exibe informações detalhadas sobre a carreira e obras da artista. Disponível em: <https://www.shobanajeyasingh.co.uk/>. Acesso em: 22 mar. 2023.

morfologias e padrões de crescimento das plantas (*Strange Blooms*, de 2013); sobre políticas de pertencimento, colonização, migração e violência (*Material Men redux*, 2015); sobre a natureza e propagação da gripe espanhola (*Contagion*, 2018); sobre a vida e obra do pintor austríaco Egon Schiele (1890-1918) (*Staging Schiele*, 2019), dentre outras temáticas. Jeyasingh criou mais de 60 obras para diversas plataformas, incluindo palco, tela e espaços públicos não convencionais como igrejas históricas, espaços de ambientação de *TooMortal* (2012), eleita uma das 20 melhores danças do século 20 pelo jornal britânico The Guardian. Seus projetos criativos envolvem cientistas, curadores de galerias, compositores, cineastas, artistas digitais, dançarinos, designers e acadêmicos de diferentes áreas de conhecimento.

Na proposta intitulada *Translocations* (2014), a coreógrafa convidou estudantes de cinema, estudos culturais, geografia, robótica e neurociência para produzirem textos sobre uma composição sua em dança. Os vários escritos foram elaborados a partir de leituras e análises pertinentes às diferentes áreas de pesquisa e estudo e, posteriormente, foram utilizados como base para a produção de seis filmes, todos concebidos e dirigidos pela artista<sup>8</sup>. O vídeo que articula a resposta do professor de geografia, por exemplo, exibe imagens de pessoas sozinhas e em grupo na rua, junto a uma narração oral de pensamentos da escritora e ativista política estadunidense Jane Jacobs (1916–2006). Jacobs cunhou o termo “*street ballet*” (tradução: balé de rua) para descrever as interações sociais nas calçadas de Nova Iorque. Para a autora, tais relações configuram uma espécie de balé em que indivíduos, sozinhos ou em conjunto, se movimentam e compõem um todo ordenado, produzem uma dança que nunca se repete e está sempre repleta de novos improvisos. O filme termina com um homem caminhando sozinho em uma rua vazia, levantando as questões: Quem é este homem? Um criminoso com a intenção de esconder seu rosto de nós? Um adolescente assustado?<sup>9</sup> A obra evidencia que dança e geografia tratam,

---

<sup>8</sup> Disponível em: <https://www.theguardian.com/stage/dance-blog/2014/apr/18/shobana-jeysingh-translocations-dance-academia>. Os filmes estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/@CulturalKings>. Acesso em: 22 mar. 2023.

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=7B\\_SHrcqn4Y&list=PLfeMHXwXYyqgOWbZjALvJelRXEblI48eL&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=7B_SHrcqn4Y&list=PLfeMHXwXYyqgOWbZjALvJelRXEblI48eL&index=1). Acesso em: 23 mar. 2023.

afinal, da relação do ser humano com o espaço em que se insere, das transformações entre corpo e ambiente.

Já a resposta do profissional da robótica implica em imaginar humanos e robôs dançando num palco juntos, ambos percebendo, imitando e aprendendo desde movimentos aleatórios a padrões coreográficos, com ações complementares e caóticas. O professor de informática faz uma analogia entre a orquestração da percepção explorada com múltiplos recursos sensoriais na robótica e a visão dos movimentos do corpo e da música como dois espelhos, em que uma arte reflete a outra para criar uma gama de possíveis interpretações da performance. A pesquisadora da área do cinema responde enfatizando as questões políticas presentes na dança, destacando como uma performance ao vivo (não filmada) permite sentir a presença visceral do corpo, refletindo sobre o sentido de proximidade e distância, sublinhando o funcionamento do olho que vê a dança como uma câmera. Uma outra perspectiva se dá a partir da sociologia do corpo: o corpo está sempre implicado em arranjos sociais e percebido como produto cultural do meio em que vive, ou seja, o ambiente molda e distingue o corpo de diferentes maneiras. Ambas, dança e sociologia estudam comportamentos e hábitos, versando sobre o que podemos e não podemos dizer. Por fim, o pesquisador de neurobiologia percebe a dança como uma rede de conexões, apontando a um mapa de sinapses cerebrais. Com o projeto *Translocations*, Jeyasingh evidencia possíveis relações de complementaridade entre conhecimento científico e artístico.

Para Flusser (1982) a ligação entre ciência e arte deve ser consciente, posto que:

[...] informação nova é criada por introdução de ruídos em informações redundantes. Isto é: o novo é criado ao se abrir o velho para o ainda-não-articulado. Neste sentido, não há diferença entre criação em ciência e em arte. Os cientistas sempre se têm aberto para vivências não-articuladas, e os artistas, para conhecimentos não-articulados. Toda criação científica é “obra de arte”, toda criação artística é “articulação de conhecimento”. (FLUSSER, 1982, s.p.)

## CONHECER PARA AMPLIAR O IMAGINÁRIO

*Se queres prever o futuro, estuda o passado.*  
(Confúcio)

Nosso imaginário é composto por imagens, informações, conceitos, recordações e referências que acumulamos em nossas experiências diárias, contribuindo para formar nossa visão de mundo, funcionando como um mecanismo para que consigamos lidar com a realidade, dialogar com o outro. O imaginário funciona como uma ponte entre experiência e realidade. Este arquivo construído em nossa memória reflete, também, os esquemas linguísticos e simbólicos em que estamos imersos. Quer dizer, o poder de moldar o imaginário individual está no âmbito cultural e, portanto, cabe buscar compreender o papel das produções culturais, incluindo as manifestações artísticas e, em nosso caso, de dança, no processo de enriquecimento deste imaginário.

Na dissertação de mestrado intitulada *A importância da imaginação e da literatura para a educação e a formação humana*, Santos Junior (2017) estuda o conceito de imaginação e seu papel na formação do indivíduo, propondo um trabalho educacional para superar o analfabetismo funcional que alcança muitos estudantes universitários brasileiros. Para o autor, há grande fragilidade relativa à capacidade de interpretar textos lidos e relacioná-los a novas ideias, a experiências vividas, a memórias acumuladas. Sua hipótese é a de que a contemporaneidade se afastou da tradição, que guarda o acervo cultural e imaginário da humanidade, buscando compreender a conexão entre a produção cultural universal e as novas gerações, a centralidade de um trabalho de educação do imaginário pelo retorno à literatura, reestabelecendo pontes entre diferentes gerações, entre o eu e o outro. Para Santos Junior (2017, p. 82): “Construir um Imaginário é possibilitar que as pessoas consigam construir “teias” que possibilitem suas relações”.

Em dois textos já publicados<sup>10</sup>, refleti sobre a utilidade e relevância do conhecimento histórico em dança como fonte de criatividade presente para

---

<sup>10</sup> 1) XAVIER, Jussara Janning. Dos repertórios aos *reenactments*: dispositivos de conhecimento na dança. Em: XAVIER, Jussara; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz (Orgs.). **Tudo isto é Dança**. Salvador: ANDA, 2021. 2) XAVIER, Jussara Janning. Quando a história entra em ação ou por uma dança mais criativa. Revista **O Mosaico**. Universidade Estadual do Paraná, nº 16, p. 132-149, Jan./Jun. 2018.

pesquisadores, professores e coreógrafos. Em ambos escritos, sugeri a necessidade de incentivar e desenvolver processos de construção e socialização do saber histórico, combinando prática e reflexão, como recurso gerador de ações consistentes e criativas no campo da dança. Destaquei, ainda, a estratégia de reativar danças já feitas, recuperando aportes técnicos, compositivos e críticos que as acompanham, como importante ferramenta cognitiva. Neste momento, reafirmamos o ideal de fortalecimento do campo imaginário, posto que “[...] desenvolver a imaginação é desenvolver o próprio ser humano, seu estilo, e expandir seu horizonte de consciência” (SANTOS JUNIOR, 2017, p. 49).

Uma imaginação deficiente obstrui nossa capacidade de (re)inventar possibilidades de ação, relação e explicação da realidade, seja nas artes ou nas ciências, posto que ambas operam procedimentos complexos na conquista de conhecimentos, em que imagens e conceitos se atravessam. “Imaginação rigorosa é a mola mestra da atividade criadora”, diz Flusser (1998, p. 29).

Ciência e arte são modalidades dialéticas de um mesmo processo mental. As *entidades artificiais* (e sublinho o sintagma) [...] que compõem a arte são *previamente inexistentes*, como as da ciência. Nossos golens de palavras e nossos labirintos de imagens não diferem, em essência, das fórmulas, dos signos, dos parâmetros, das funções, dos gráficos e leis que compõem os conjuntos de *relações simbólicas* de qualquer ciência. (KIEFER, 2012, s.p.)

Ainda que a dança siga conservando suas especificidades epistêmicas, os exemplos citados neste texto comprovam que há artistas interessados em superar as barreiras que afastam o artístico do científico, em aproximar imaginação e racionalidade, desenvolvendo projetos cooperativos e promotores de diálogos críticos e criativos entre instâncias tidas, de forma equívoca, como completamente desconexas. A estrutura do real grita a existência do desconhecido, do mistério, do infinito, a despeito de toda (ainda que grande e significativa) descoberta e avanço científico, o qual sempre preserva algo de limitado e provisório. Reduzir o campo da experiência humana às dimensões manipuláveis pela ciência é uma escolha incompatível com o modo de funcionamento da própria realidade. “Dance, dance, dance... Senão estamos perdidos!”, disse a garotinha de 12 anos a Pina Bausch<sup>11</sup>. Afinal, dança e arte

---

<sup>11</sup> Conforme relato da própria artista em discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora “honoris causa” da Universidade de Bolonha (Itália) em 25 de novembro de 1999.

conservam um mapa de descobertas, cujos acessos abrem chaves de conhecimento e encontros únicos para tocar o inesperado.

## REFERÊNCIAS

BOURCIER, Paul. **História da dança**. Trad. Marina Appenzeller. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Criação científica e artística**. Em: Conferência na Maison de la Culture, Chalon s/ Saone, s.p., 26 mar. 1982.

KIEFER, Charles. **Equivalência de forma e tratamento**. 29 abr. 2012. Disponível em: <[http://charleskiefer.blogspot.com/2012\\_04\\_01\\_archive.html](http://charleskiefer.blogspot.com/2012_04_01_archive.html)> Acesso em 28 mar. 2023.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Loyola, 2016.

ROY, Sanjoy. ***Dance and science, it turns out, can be deeply connected***. 2014. Disponível em: <https://www.rambert.org.uk/explore/news-and-blog/blog/dance-writer-sanjoy-roy-is-asked-what-contemporary-dance-has-in-common-with-science/>. Acesso em 12 abr. 2023.

SANTOS JUNIOR, Moacir dos. **A importância da imaginação e da literatura para a educação e a formação humana**. 2017. 99 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Planalto Catarinense, Lages, 2017.

XAVIER, Jussara Janning. Dos repertórios aos *reenactments*: dispositivos de conhecimento na dança. Em: XAVIER, Jussara; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz (Orgs.). **Tudo isto é Dança**. Salvador: ANDA, 2021.

XAVIER, Jussara Janning. Quando a história entra em ação ou por uma dança mais criativa. Revista **O Mosaico**. Universidade Estadual do Paraná, nº 16, p. 132-149, Jan./Jun.

# CORPOREIDADES EM CRUZO: ENCONTROS ENTRE MATRIZES, MOTRIZES E ENCANTAMENTOS

**Juliana Bittencour Manhães**

Cheguei cheguei cheguei com a minha turma cheguei  
Cheguei Abrace cheguei  
Dá licença Gt Performances Cheguei  
Cheguei cheguei cheguei pra agradecer cheguei  
Aos meus mestres e mestras cheguei  
E a todes aqui presentes cheguei!  
(Inspiração em toada de tambor de crioula do Mestre Felipe – MA)

Essa toada (música) foi cantada e brincada durante a apresentação no Grupo de trabalho (Gt) Performances, fazendo parte do XI Congresso da Abrace, no ano pandêmico de 2021. Trouxe percussões na boca, simbolizando os tambores desta performance cultural chamada tambor de crioula. Essa toada se chama *Cheguei* e a conheci e vivenciei na cidade de São Luís do Maranhão, com Seu Felipe no tambor de crioula de mestre Felipe de Sibá União de São Benedito. E essas pulsações matrizes que fiz na boca, fazem parte da tríade dos tambores que firmam o tambor de crioula no Maranhão, chamada de parelha. O tambor de crioula é uma performance cultural diaspórica afro-maranhense, que faz parte da família do Samba no Brasil. Acontece na maioria das vezes em roda, em que homens tocam os tambores e puxam as toadas, as mulheres em roda, entram no centro uma a uma e dançam sozinhas no meio da roda. Elas ficam de frente e em diálogo com os tambores, requebrando seus corpos, girando suas saias até pungarem ou umbigarem com outra coreira dançarina que entra, fazendo a que estava dançando ir para as bordas da roda.

O toque que nomeio com som onomatopaico do *pa pum*, simboliza o tambor chamado *meião ou socador*, que representa a base e o coração do tambor e se posiciona no meio, entre o *pererengue ou crivador*, que traz uma

base de contratempo se firmando entre a pulsação do meio (pa-pum) e trazendo uma ginga na pulsação e no corpo que criva, se dobra e quebra bases mais firmes que o tambor do *meião* traz, dando para o corpo uma precisão de batida e um amassar o chão com mais precisão. E o toque que estou aqui trazendo como matriz *bababababa...tum*, representa o *tambor grande ou tambor mãe*, aquele que sola e improvisa e que também chama o corpo das coreiras mulheres para girarem, quando repete o toque do *bababababa* e apresenta a ação da punga ou umbigada quando firma um tempo forte, trazendo um momento de toque que se encontra entre os três tambores, em que as duas mulheres que estão no centro da roda se aproximam unindo seus ventres ou outras partes do corpo.

Faço questão de iniciar com uma toada assim como é na brincadeira, para exatamente fortalecer as relações e aproximar como as culturas tradicionais funcionam com seus fundamentos, friccionando com a universidade e propiciando uma escrita que dialogue com ambas estruturas. E *Cheguei com minha turma*, já afirma que não estou sozinha nessas reflexões e apresentações, pois trago comigo minhas memórias, histórias de mestres e mestras e muitas experiências vividas, já traçando sentidos outros entre o que foi, o que é e o que será neste tempo espiralar entre matrizes e motrizes que geram encantamentos.

Meu primeiro nome é Juliana, Bittencourt da tribo matricial da família da minha mãe e Manhães da tribo matricial da família do meu pai. Tribo foi a maneira que escutei vinda de Pai Jacob em Maputo – Moçambique, nomeado como médico tradicional ou pai de santo. Esses são os sobrenomes que podem indicar minhas origens. Sou filha de mãe e pai que nasceram na cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente na Tijuca e no Grajaú, vindos outros familiares antes da cidade de Campos de Goitacazes no estado do Rio de Janeiro e de São Lourenço no estado de Minas Gerais. Minha mãe e meu pai foram morar em 1976 em São Luís do Maranhão. Segundo as encantarias dos tambores de mina, Cabocla Mariana os levou para eu nascer por lá, aliás essa Mariana, que quase foi meu nome, me leva para perto das águas.

Nascer em terra festeira e berço cultural já me proporcionou desde a barriga os toques dos festejos do divino no mês de maio, os batuques dos bois e tambores no mês de junho até eu nascer no mês de janeiro. O fato de meu pai trabalhar com a cultura negra como antropólogo nos terreiros de tambor de mina

em São Luís e minha mãe com mulheres em comunidades que também havia muitas celebrações, me fez vivenciar esses sagrados e essa cultura tradicional desde muito pequena, como se essas pulsações matrizes já me atravessassem pelo corpo me deixando rastros e cruzos de memória.

Mas o que importa aqui, que quero enfatizar, é a importância de nos reconhecermos quem somos e valorizarmos esse estado de “dentro”, interno, de nossas nascenças e nossas histórias. Afinal, as brincadeiras vindas destas performances culturais, pulsam primeiro dentro para depois se transformar em movimento, trazendo suas matrizes variadas para o corpo e suas danças. Tem algo lá dentro que soa alto. O que é essa pulsação, que traz esse calor festivo e ritualístico, o que é isso que soa, que nos move, que encanta e que grita por abraços, por roda, por danças, por sorrisos, por afeto?

Essa sensação é preciso acolher, ela é a nossa preciosidade matriz que irriga de restaurações e matrizes, esse estado de quicar quicar quicar (condição de encantamento), quando escutamos tambores ou estamos a caminho de uma festividade é o que quero aqui lembrar para atravessar essa zona e chegar à criação contemporânea dramática, a partir do trabalho de preparação corporal com treinamentos para moventes, friccionando entre tradições e contemporaneidades, entre matrizes e matrizes.

“Onde será que isso começa?... Essa cidade me atravessa”. Ao escutar a música *O nome da cidade* de Adriana Calcanhoto, sou invadida por memórias de ventre que me rasgam sentidos, como um cordão umbilical que é cortado, mas que deixa marcado o movimento que gera, que faz nascer movendo a partir de uma pulsação inicial, tecendo reverberações e provocando movimentos que se restauram, repetindo sons e imaginações que são corporificadas a todo momento que se repetem. Esses sentidos matriciais conectam com nossas naturezas mais profundas, acolhendo o sagrado que nos habita, propiciando um estado de ser e estar em plenitude. Essa memória que me é tocada é tecida nesta ponte entre os territórios do Maranhão e do Rio de Janeiro, e mais recentemente, há dez anos, pelas vivências em Moçambique, esse estado de transitoriedade, como um chão de resistências, em que a roda da vida cíclica apresenta na pele o comportamento que se restaura a cada vez que retorna a terra de nascimento.

Quando as movências se re-apropriam de outros modos de existir colhidos nos caminhos das encruzilhadas, o movimento matriz se torna motriz, como aponta Zeca Ligiéro (2011), conectando suas articulações para o corpo motor, permitindo abrir o corpo para movimentos com outros vetores, direções e alavancas pelo espaço e entorno. Essas transformações desconstroem o movimento inicial, trazendo uma corporeidade híbrida e fronteira, como marca a crítica e historiadora da dança francesa Laurence Louppe (2000), em seu artigo *Corpos híbridos*, nos colocando na zona do desconhecido, do corpo em cruzo, movimento que acolhe e se inspira no e pelo entorno, se permitindo ser influenciado com outras referências para além do corpo. Lembrando que o "em cruzo" é um estado de performance que provoca encontros entre culturas penetrando outras esferas.

Neste espaço do mistério, das errâncias e do desconhecido é onde o "encantamento irriga o ser de possibilidades de liberdade" (SIMAS, RUFINO, 2020, p. 13). Esse lugar de autonomia "é que eu peço minha licença" para pensar epistemologias a partir das experimentações pedagógicas e fecundas entre criação e docência. O intuito é o de firmar bases para processos de dinâmicas de trabalho entre preparação corporal e direção de movimento para artistas que assumam suas particularidades e histórias de vida, apresentando atravessamentos diversos, entendendo como escreve o filósofo e artista baiano Tiganá Santana, os "caminhos da encruzilhada vão se fazendo no caminhar" (2021).

## **MAS O QUE É MATRIZ E MOTRIZ...**

Estabelecendo a matriz como esse útero materno que acolhe as pulsações e movimentos primários, que podem trazer uma ideia de origem, raiz, tendo uma base de movimento ancestral, ou seja, que vem antes de quem está mostrando ou de quem está observando, esse tempo imemorial que não tem uma largada demarcada. Até porque um gesto realizado por mim é uma matriz que quando outra pessoa repete já é a matriz da outra pessoa, ou seja, quando repetimos uma dança ela vem impregnada de restauração, é uma repetição com as marcas de quem a faz, mesmo que essa pessoa que está movendo busque tecnicamente a precisão da matriz inicial. Ou seja, eu faço um movimento que

foi apreendido de outra pessoa, já é a minha matriz, e quando eu o repasso já trago com meus cruzamentos e assim acontece sucessivamente. E estabelecer essa relação para a aprendizagem é também dar liberdade para o jeito e a dança pessoal de cada um. Então temos aí um movimento dançado que é individual, porque cada corpo é um, mas coletivo, porque é repetido por diversas gerações, como por exemplo, as danças tradicionais afro-ameríndias e mais especificamente a umbigada do tambor de crioula citada anteriormente.

A motriz já move no cruzamento e restaura-se trazendo um movimento em processo de construção e desconstrução, mas também não deixa de ser uma continuidade, pois o princípio motor está lá na matriz inicial. É um movimento mais pensado, um caminho que abre para várias possibilidades, inovando no seu ritmo dentro do espaço, podendo cortar e desmembrar o movimento, dar o foco que tiver interesse em explorar. A motriz traz um estado de ginga que se permite furar o tempo da pulsação e cortar o espaço com um corpo múltiplo, que se move a partir de outras referências que o cruzam, trazendo uma relação movida por um estado de improvisações, arraigado de experiências, e chega na percepção do espaço ampliado e do corpo dilatado.

O corpo em estado de cruzo revela outros movimentos conectados de sentidos íntimos e internos, acolhendo matrizes e motrizes e abrindo o corpo e o olhar para seu entorno. Olha o que está a sua volta para além do seu corpo, abrigando tudo que afeta e buscando outras perspectivas do olhar e outros tempos no espaço, se apropriando do seu corpo, suas histórias e criando sentidos que tocam zonas de encantamento, permitindo-se vislumbrar as encruzilhadas e estados sensíveis de percepção. Como escreve a dupla Luis Simas e Luiz Rufino no livro *Encantamento*: “O encantado é aquele que obteve a experiência de atravessar o tempo e se transmutar em diferentes expressões da natureza” (2020, p. 4). O corpo em cruzo já reúne diversas técnicas e experiências para a criação de metodologias, no intuito de criações de partituras de movimento, seja para um personagem no teatro ou a criação coreográfica na dança. Segundo Germaine Acogny, mãe da dança moderna africana, que tem a Escola de Areias<sup>1</sup> em Toubab Dialaw no Senegal, nosso corpo é natureza, além

---

<sup>1</sup> *Ecole des Sables* é um Centro Internacional de Formação em Danças tradicionais e contemporâneas africanas, que fica localizado na cidade de Toubab Dialaw, no Senegal e dirigido por Germaine Acogny. Site: <https://ecoledessables.org/>.

de termos os elementos dentro de nós, ela traz cruzamentos entre a região do peito e o osso esterno como o sol, a bacia como as estrelas que brilham, a bunda como a lua e tudo é atravessado pela nossa serpente, que é a nossa coluna vertebral e que vai do sacro sagrado até nossa cervical, da cauda à cabeça. A partir de naturezas matrizes, Germaine Acogny criou movimentos matrizes para servir de treinamentos para outras criações.

Outro artista que tem me movido com sua dramaturgia criativa é o bailarino norte americano Clyde Morgan que se fixou na Bahia, na UFBA, por muitos anos e que esteve no Rio no ano de 2018, a partir de uma residência artística com o coletivo GRUPAR<sup>2</sup> em parceria com a UFRJ. Em uma oficina ofertada para a UNIRIO, o artista propôs um desenho de movimentações por meio da história de cada um, trazendo seus ritos e criando a partir de uma espécie de ponto riscado no espaço.

Germaine Acogny e Clyde Morgan têm sido para meu trabalho uma das fontes de inspiração e encantamento para restaurar movimentos vindos de performances culturais afro e de povos originários.

Laurence Louppe (2000, p. 30) descreve que o híbrido “é uma combinação única e acidental”. Em prática docente percebo que estes cruzamentos ao realizar o processo de trabalho a partir de uma dança matriz, que vai se transformando em um movimento matriz, para em seguida se constituir em uma partitura de movimento na qual cada estudante e artista cria um modo pessoal e singular de reunir seus gestos e compor sua dança. E a “hibridação é, hoje em dia o destino do corpo que dança, um resultado tanto das exigências da criação coreográfica, como da elaboração de sua própria formação” (2000, p. 31). Atualmente os corpos têm acesso a muitas informações e experiências, e o ato de dançar está incorporado de múltiplas linguagens trazendo a importância da liberdade criativa, do entendimento particular. Não há um jeito certo ou errado, há a transgressão que traz a potência do jeito de ser e criar de cada artista. Esse fundamento é básico para um trabalho de cruzamentos num processo de preparação corporal e/ou direção de movimento.

---

<sup>2</sup> GRUPAR é a sigla de um grupo de pesquisa, que tem como base a relação das “Ancestralidades em Rede”, reunindo instituições como UFRJ, UFF, UNIRIO, UFBA, CEFET RJ, Faculdade Angel Vianna, além de pessoas que não são necessariamente de universidades ou instituições acadêmicas.

Há muito o que desenvolver e explorar em cada conceito que reúno nesta reflexão. Aqui me proponho a iniciar um estudo que ainda está em processo e que o percurso tem sido vivenciado nas investigações em aulas e oficinas que ministro em cursos livres e em matérias relacionadas ao trabalho corporal dentro da UNIRIO. Assim como experienciado no meu corpo, como no trabalho da aula performance *Umbigar*, que nasce da experiência em festas tradicionais brasileiras e do olhar atento sob a perspectiva da família de umbigadas e de sua performance como um todo. Aliando prática e teoria, realizo uma apresentação interativa em que o público presencia os processos de criação, compartilho questões teóricas de reflexão e práticas, no sentido de apresentar momentos de dança e de teatro, assim como, momentos do processo em si com fotos e filmagens. Desta vivência com as umbigadas, que no caso inicio este texto trazendo o tambor de crioula do Maranhão, surgiu um espetáculo com música ao vivo e uma tese de doutorado com inserção em Moçambique por oito meses, fazendo o estudo comparativo das vivências com danças de matrizes nesse país africano.

Essas corporeidades em cruzo trazem tríades como bases para suas criações, matrizes/motrizas/corpo em cruzo; cantar/dançar/batucar e, principalmente, a relação entre a docente/pesquisadora/artista. A primeira transmitindo e compartilhando saberes, assim como, realizando processos de experimentação e orientação. A pesquisadora, com o elemento de encantamento dando o sentido da movência e unindo o saber prático da experiência vivida com a reflexão teórica e conceitual da universidade. A artista, que para além das ferramentas para criação no outro, se firma nas andanças e inspirações para realização de trabalhos artísticos. Esse é o motor contínuo necessário, é a reverberação fértil para a investigação científica e artística.

## REFERÊNCIAS

ACOGNY, Germaine. *Danse Africaine. Afrikanischer Tanz. African Dance.* Weingarten. Deutschland: Kunsterverlag Weingarten GmbH, New Edition, 1994.

LOUPPE, Laurence. “Corpos Híbridos”. Trad. Gustavo Ciríaco. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

MANHÃES, Juliana Bittencourt. **Um convite à dança. Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique**. Tese de doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Orientação Zeca Ligiéro. 2013, UNIRIO. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11221>

SANTANA, Tiganá. *Live* da aula inaugural. **Pós Explorações – Encontros para a cena**: Ciclo Permanente de Discussões do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPG-CEN) da Universidade de Brasília. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K mz4vA2NtjU>. Acesso em: 5. ago. 2023.

SIMAS, Luiz Antonio. RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula, 2020. Disponível em: <https://morula.com.br/wp-content/uploads/2020/05/Encantamento.pdf>

MUSSUNDZA, Tsumbe Maria. **Gule Wankulu**: Ancestralidades e Memórias. Recife: Titivillus Editora, 2018.



## **2. HISTÓRIAS DA/NA DANÇA BRASILEIRA**

# **NARRATIVAS SOBRE O CONTEXTO HISTÓRICO DA DANÇA NO BRASIL: UMA ANÁLISE DE ESTUDOS PUBLICADOS ENTRE OS ANOS 1960 E 1990.**

**Vera Torres**

Num país como o Brasil, de vasta extensão geográfica e com diferenças regionais, podemos imaginar a dificuldade de se fazer um estudo geral sobre a dança no país. Por isso, são poucas as pesquisas que pretendem tratar o contexto histórico da dança de modo amplo, abrangendo todo esse imenso território. Neste artigo, pretendo analisar alguns livros que produzem narrativas sobre o processo histórico da dança ou do balé no Brasil. Tratam-se de documentos relevantes, principalmente em virtude da escassez de pesquisas ou mesmo de arquivos sistematizados em suas respectivas épocas de publicação. Diante da amplitude da tarefa, suas autoras e autores acabaram produzindo estudos parciais, e de certo modo, incompletos. Porém, mostram o desejo, o esforço de mapear a dança brasileira e de apresentar informações e descrições de personagens e fatos ligados ao desenvolvimento da cena coreográfica nacional. Revelam também suas percepções, entendimentos, e modos de olhar e estudar a dança.

As publicações selecionadas foram escritas por artistas, críticas(os) e estudiosas(os) - e não por historiadoras(es) - que perceberam a necessidade de registrar os acontecimentos de dança do país, bem como a importância de realizar publicações na área. Assim, não contam com o rigor e as reflexões que profissionais ligados aos estudos históricos poderiam aportar. Por outro lado, trazem o olhar atento de artistas da dança, pesquisadoras(es), críticas(os) que carregam consigo experiências e conhecimentos específicos da área.

Minha intenção é analisar e refletir, especificamente, sobre algumas publicações nas quais o título remete à ideia de abordar o contexto histórico da dança no país. Nessa perspectiva, selecionei quatro livros publicados entre os anos 1960 e 1990 que foram e, provavelmente, ainda são, fonte de pesquisa para muitos estudantes e artistas que buscam informações sobre

esse tipo de conteúdo. São eles:

- *O Ballet no Brasil*, de Edméa Carvalho (Rio de Janeiro: Pongetti, 1962);
- *A Dança no Brasil e seus construtores*, de Antônio Faro (Rio de Janeiro: Fundacen, 1988);
- *A Dança Teatral no Brasil*, de Eduardo Sucena (Rio de Janeiro: MinC / Fundacen, 1989);
- *Dança no Brasil*, de Ida Vicenzia (Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atrações produções ilimitadas, 1997).

Todas as obras selecionadas levam no título o conectivo “no” indicando que o estudo vai abordar a dança ou o balé no país, de modo amplo, e esse foi um aspecto que me interessou e foi utilizado como um critério de seleção das publicações que compõem esse artigo. Dois dos livros desta listagem apresentam no título a ideia de abordar a dança no Brasil, porém não anunciam qual tipo de dança será tratado, e neste tópico me refiro às publicações de FARO, 1988 e VICENZIA, 1997. As outras duas são mais específicas, remetendo ao balé e à dança teatral, como pode ser observado nas obras de CARVALHO, 1962 e SUCENA, 1989, respectivamente. Apesar das diferenças de perspectiva, encontrei algumas características semelhantes nos referidos livros, fato que me levou a reuni-los neste artigo. Outros títulos poderiam ter sido incluídos aqui, mas as publicações escolhidas já me permitem fazer boas observações sobre os modos de perceber e descrever o contexto histórico da dança nacional produzidos no século XX.

### **O BALLET NO BRASIL (CARVALHO,1962)**

Uma das primeiras publicações dedicadas a registrar a dança no Brasil é a de Edméa A. Carvalho<sup>1</sup>, publicada em 1962 e intitulada “O Ballet no Brasil”. Nas primeiras páginas, a autora explica que vai apresentar “[...] um relatório das primeiras atuações artísticas brasileiras nesse setor [...]” (CARVALHO, 1962, p. 5). Entretanto, ao examinar a obra, percebe-se que se trata de um

---

<sup>1</sup> Não foram encontrados dados biográficos sobre a autora.

guia coreográfico que agrega dados sobre os principais bailados<sup>2</sup> apresentados no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, desde sua fundação, em 1909, até o momento da publicação da obra, em 1962.

Com 195 páginas, o livro é organizado a partir de biografias de artistas responsáveis pelas criações coreográficas ou pelas remontagens apresentadas nesse teatro, assim como de importantes bailarinas(os) que atuaram nos espetáculos descritos na publicação. A autora apresenta também fotografias, fichas técnicas e informações sobre as diversas montagens realizadas no Theatro Municipal.

Entre as(os) artistas destacadas(os) no livro encontram-se bailarinas(os) estrangeiras(os) radicadas(os) no país nas primeiras décadas do século XX com trajetórias expressivas e que levam em seus currículos passagens por escolas e companhias de dança relevantes, principalmente no contexto do velho continente. Entre essas(es) artistas estão: Maria Olenewa (1896-1965), de origem russa; Eugenia Feodorova (1923-2007), originária da Ucrânia; Vaslav Veltchek (1896-1968), natural de Praga, atual capital da República Tcheca; Tatiana Leskova (1922), de origem russa; Nina Verchinina (1910-1995), também originária da Rússia; Maryla Gremo (1911-1985), de origem polonesa.

Artistas brasileiras(os), oriundos de diversos estados do país, que participaram de montagens do referido teatro também são lembradas(os) na publicação. Praticamente todas(os) estudaram na escola do Municipal ou trabalharam com as(os) artistas citadas(os) no parágrafo anterior. Ou seja, tiveram como referência bailarinas(os) e coreógrafas(os) ligadas(os) à tradição da dança clássica ocidental. Entre essas(es) estão: Madeleine Rosay (1924-1996), natural do Rio de Janeiro/RJ; Bertha Rosanova (1930-2008), natural de Santos/SP; Aldo Lotufo (1925-2014), natural de Cuiabá/MT; Sandra Dieken (1930-2019), natural do Rio de Janeiro/RJ; Eleonora Oliosi (1939-), natural de Pelotas/RS; Johnny Franklin (1931-1991), natural de São Paulo/SP; David Dupré (1928-1973), natural de São Paulo/SP; Dennys Gray (1928-2005), natural de Araçatuba /SP.

Ao final, a autora apresenta uma lista com as primeiras companhias

---

<sup>2</sup> Refere-se às composições coreográficas feitas para serem apresentadas em teatros.

internacionais que passaram pelo Theatro Municipal, como a *Grande Companhia de Bailados Russos*, de Serge Diaghilev, e a *Grande Companhia de Bailados Anna Pavlova*, entre outras.

É importante observar que o título da obra se refere ao balé no Brasil, e por isso a expectativa é a de encontrar um conteúdo que aborde o balé no país de forma mais abrangente, envolvendo o contexto dos diferentes estados e regiões brasileiras. No entanto, o conteúdo relata apenas as atividades coreográficas desenvolvidas na cidade do Rio de Janeiro, capital brasileira até o início de 1960 e, mais especificamente, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Esse teatro é, portanto, tratado pela autora como representativo da produção coreográfica de todo o país.

O Theatro Municipal foi idealizado no final do século XIX e inaugurado no dia 14 de julho de 1909. Seu projeto arquitetônico foi inspirado no Teatro da Ópera de Paris e, logo, tornou-se um dos principais teatros, não apenas do Brasil, como da América do Sul. No início, recebia, principalmente, companhias de ópera e dança vindas da Itália e da França. A partir da década de 1930, passa a contar com seus próprios corpos artísticos: a orquestra sinfônica, o coro e o corpo de baile.<sup>3</sup> Para a dança, esse teatro tem uma grande importância histórica por ser o local da fundação da primeira escola de dança brasileira destinada à formação de bailarinas(os)<sup>4</sup>, em 1927, e do primeiro corpo de baile brasileiro<sup>5</sup>, em 1936. Estes fatos impulsionaram a formação de artistas da dança no Brasil e também incentivaram a produção coreográfica local.

*O Balé no Brasil* é uma publicação que traz inúmeras informações sobre montagens apresentadas em um dos principais teatros do país na primeira metade do século XX, nos permitindo ter acesso ao contexto, aos argumentos, ao elenco, aos imaginários e estéticas da época. Apesar da real importância da cidade do Rio de Janeiro e do teatro em questão, o livro induz a uma compreensão parcial do balé no contexto nacional, uma vez que indica a palavra “Brasil” no título e no seu interior não agrega informações sobre a

---

<sup>3</sup> Informações consultadas no site oficial do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://theatromunicipal.rj.gov.br/apresentacao/> Acesso: 30 set. 2023.

<sup>4</sup> Escola de Danças Clássicas do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

<sup>5</sup> Corpo de Baile do Ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

situação da dança em outras regiões brasileiras no mesmo período pesquisado. Por outro lado, mostra um modo de percepção sobre a dança no Brasil, captada a partir de sua antiga capital.

Outro aspecto que merece destaque é que a maioria das(os) artistas que constam como responsáveis pela criação de coreografias, ou pelas remontagens de obras do repertório do balé, são oriundas(os) do leste europeu. Entre elas(es) estão: Maria Olenewa, Eugenia Feodorova, Vaslav Veltchek, Tatiana Leskova, Nina Verchinina, Maryla Gremo, Léonide Massine (1896-1979), Igor Schwesoff (1904-1982) e Yuko Lindberg (1906-1948). O único artista nascido no Brasil que consta como coreógrafo nesta publicação sobre o balé no Brasil é Dennis Gray.

A percepção sobre o balé nacional descrita na publicação é claramente relacionada a presença destas(es) artistas estrangeiros que trouxeram consigo experiências e conhecimentos ligados ao contexto da dança acadêmica europeia. As(os) artistas(os) nacionais mencionadas no livro de Carvalho foram iniciadas(os) dentro desse mesmo projeto estético e, de certa maneira, deram continuidade a este processo.

### ***A DANÇA NO BRASIL E SEUS CONSTRUTORES (FARO, 1988)***

*A Dança no Brasil e seus construtores*, de 1988, resulta da pesquisa do bailarino, coreógrafo, escritor e crítico de dança e ópera, Antônio José Faro<sup>6</sup> (1933-1991) sobre o contexto histórico da dança no Brasil. O autor, mostra que, na época em que realizou a pesquisa, havia um grande interesse por danças como balé, jazz, dança moderna, dança contemporânea, danças afro-brasileiras, entre outras. Afirma, porém, que seus praticantes desconheciam os artistas do passado, os quais haviam contribuído para a construção da cena de dança no país. Neste sentido, sua obra cumpre a função de apresentar bailarinas(os), coreógrafas(os) e professoras(es) de dança importantes e atuantes, principalmente, na primeira metade do século XX.

---

<sup>6</sup> Antônio Faro é natural do Rio de Janeiro/RJ. Estudou na Escola do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e integrou o Corpo de Baile deste teatro entre 1954 e 1964. É autor de *A pequena história da Dança* (1986) e *Dicionário de balé e dança* (1989), esse último em parceria com Luiz Paulo Sampaio. Ambos os livros foram publicados pela editora Zahar.

O autor explica que, no século XIX, durante o governo Imperial, a vinda de companhias de ópera e de dança europeias, oriundas principalmente da França e da Itália, é favorecida. No início do século XX, com a república já instalada no país, esta situação continua, com a realização de grandes temporadas líricas, que garantiam a vinda de artistas, cenários e técnicos europeus ao Brasil. Durante estas temporadas, bailarinas e bailarinos que atuavam em óperas, aproveitavam para fazer turnês pelo país com suas próprias companhias de dança. Esse contexto, segundo o autor, se modifica a partir da década de 1920, quando a produção local passa a ser incentivada com a criação da primeira escola de formação de bailarinas(os) no Brasil, e com a fundação da primeira companhia de dança, na década seguinte, ambas no Rio de Janeiro.

Faro afirma que, até os 1930, o balé era apenas apreciado, mas não era praticado no Brasil. Seu ensino não era bem visto pelas famílias burguesas, que não desejavam este tipo de prática, principalmente para suas filhas. O autor menciona o ambiente sociopolítico do Brasil da década de 1930 como um dos indicadores da mudança dessa percepção sobre a dança, com o incentivo à valorização da cultura nacional. Destaca igualmente a vinda de artistas da dança para o país, sobretudo oriundos do leste Europeu, nas primeiras décadas do século XX, fato que o faz relatar o contexto da dança no Brasil a partir da trajetória e atuação destas(es) artistas.

A publicação de Faro é composta por um conjunto de biografias de bailarinas(os) e coreógrafas(os) estrangeiras(os), considerados pelo autor como “construtoras(es)” da dança no Brasil. Tudo é apresentado de forma compacta, em 115 páginas, e o livro está organizado da seguinte forma:

- 1) Biografias e informações sobre artistas de origem estrangeira que se estabeleceram definitivamente no Brasil, tais como a bailarina de origem russa Tatiana Leskova e o bailarino tcheco Vaslav Veltchek;
- 2) Biografias e informações relativas a artistas estrangeiros que permaneceram algum tempo no Brasil e que deixaram contribuições fundamentais, como o russo Igor Schwezoff e o húngaro Aurel Milloss (1906-1988);
- 3) Artistas ou companhias que vieram ao Brasil para apresentações durante

as temporadas de dança e que também deixaram contribuições significativas para o país, como o bailarino e coreógrafo francês Serge Lifar (1905-1986) e a bailarina de origem georgiana e radicada na França, Tamara Toumanova (1919-1996).

Assim como na obra de Edméa Carvalho, o título da obra de Antônio Faro se refere à dança no Brasil como um todo. Porém, as(os) artistas(os) que ele descreve, e contextualiza, desenvolveram suas atividades, principalmente, na cidade do Rio de Janeiro. Esta é a explicação dada pelo autor:

Se o Rio de Janeiro aparece mais neste trabalho do que em outras cidades e Estados, não é por bairrismo. O Rio não é culpado por ter sido capital do Brasil, fluxo normal das correntes artísticas e ponto inicial procurado por esses artistas que queriam fixar residência em nosso país. É também no Rio que se encontra a companhia de vida útil mais longa e ininterrupta, mesmo passando por dissabores e ostracismo: o Balé do Teatro Municipal. No período histórico coberto por esta monografia, a situação dava ao Rio esse privilégio (FARO, 1988, p. 89-90).

Não dá para negar a importância da antiga capital do país, palco de acontecimentos marcantes e importantes para a dança. Porém, esse tipo de abordagem me parece restritiva e invisibiliza acontecimentos que tiveram lugar em outras regiões. A título de exemplo, e para contrastar com essa visão exposta no livro, cito o caso das bailarinas gaúchas Lya Bastian Meyer (1911-2005) e Tony Petzhold (1914-2000), que foram estudar na Alemanha no início do século XX e, em seu retorno, desencadearam um processo profícuo de desenvolvimento da dança na cidade de Porto Alegre/RS. Foram bailarinas que dedicaram grande parte de suas vidas a dançar, coreografar e ensinar. Como pode-se perceber, este processo também envolveu trocas culturais com a Europa, mas sem ligação com o movimento que ocorria no Rio de Janeiro.

Outro fato que chama a atenção é que, para Faro (1988), a dança é “internacional” desde o seu nascimento, que ele localiza em 1581, com o surgimento na França daquele que é considerado o primeiro balé de corte, *Le ballet comique de la reina*. E vai além, afirmando que este processo de internacionalização se acentuaria entre a metade do século XVIII até o final do XIX com o desenvolvimento da técnica acadêmica que, para o autor, não pertenceria a nenhum país. Faro considera o surgimento do balé como uma

construção coletiva que foi se “[...] enriquecendo com a contribuição de muitos cérebros, sem a preocupação de nacionalismo, como de resto nasceram a música, a pintura e a arquitetura, por exemplo” (1988, p. 15). Nessa lógica, ele entende a importação de práticas artísticas estrangeiras, ocorrida no Brasil desde o século XIX, como parte do processo de internacionalização da dança. O balé europeu é visto como “a dança” em seu processo “natural” de expansão no Brasil. O autor não aborda o que havia antes dessas(es) artistas chegarem e tampouco o que resultou do encontro da cultura da dança acadêmica europeia com o ambiente do Brasil na época e, especificamente, com a cidade do Rio de Janeiro. Assim, o fato de apresentar o cenário nacional na ótica da atuação e trajetória de artistas e companhias estrangeiras é de certa maneira justificado, por mais contraditório que possa parecer.

Salientamos, contudo, a importância do trabalho de Faro, seus esforços em pesquisar e registrar o trabalho de artistas estrangeiras(os) no país e, sobretudo, de perceber a necessidade de realizar estudos sobre o contexto histórico da dança brasileira. Sua pesquisa contribui igualmente para o entendimento do modo como a dança foi percebida por um artista e crítico de grande importância em sua época. Note-se que o livro de Faro foi uma referência fundamental para os estudos de história da dança, sobretudo entre o final da década de 1980 e o início dos anos 2000. O autor tem em seu currículo críticas escritas para a revista inglesa *Opera*, assim como para o *Ballet News* e *Dance Magazine*, ambos periódicos de Nova Iorque. No Brasil, suas críticas foram publicadas no *Jornal do Brasil* e em *O Globo*. Pela relevância do profissional, podemos inferir que sua perspectiva sobre o contexto histórico da dança influenciou os modos de entendimento sobre o processo de formação do cenário da dança no Brasil no século XX.

### **A DANÇA TEATRAL NO BRASIL (SUCENA, 1989)**

Publicado em 1989, *A Dança Teatral no Brasil* é um livro que resultou de uma extensa pesquisa realizada pelo bailarino, coreógrafo e pesquisador carioca Eduardo Sucena (1920-1997), durante quatro anos. A obra teve por finalidade, segundo o autor, “[...] contribuir para a valorização da memória nacional, para a preservação do nosso patrimônio artístico e cultural”

(SUCENA,1989, p. 491). Com 497 páginas, Sucena oferece um grande número de informações históricas relevantes para entender o contexto do desenvolvimento da dança teatral no Brasil, principalmente nos séculos XIX e XX. Na introdução de seu livro, ele expõe a dificuldade de realizar pesquisas de dança no Brasil:

Vasta bibliografia consultada, arquivos e fontes de referência, além de depoimentos pessoais, tornaram possível a presente publicação. [...]. As informações são imprecisas e sem continuidade, o registro sobre as pessoas e acontecimentos artísticos carecem de mais meticoloso arquivamento. Os historiadores suprem os vácuos, usando a imaginação, fantasiando, romanceando. Como a finalidade deste livro é documentar e não romancear, aí vai o que consegui averiguar (SUCENA, 1989, p. 21- 22).

Para o autor, dança teatral e balé são sinônimos, porém, seu entendimento de balé não abrange apenas a dança clássica, mas inclui outras manifestações. Ele parte da perspectiva do crítico português Tomás Ribas (1918-1999), para quem o balé não é apenas toda expressão espetacular de dança, mas também qualquer espetáculo de dança (SUCENA, 1989). O livro está organizado em três partes:

- 1) Primórdios da dança em nossa terra;
- 2) Nosso século;
- 3) Importantes eventos.

Na primeira parte, “Primórdios da dança em nossa terra”, encontra-se uma breve contextualização da dança no Brasil a partir do século XVI. Segundo Sucena, o Brasil recebe uma forte influência da cultura dos colonizadores e imigrantes e assim, atividades artísticas praticadas na Europa como teatro, música e dança passam a fazer parte da vida dos brasileiros. No século XVI, por exemplo, a dança, a música e o teatro eram comuns entre as práticas dos jesuítas, que as utilizavam como um recurso para a catequese.

No início do século XIX, o país estava dividido em províncias e quase todas tinham sua casa de espetáculos, ou Casa de Ópera, que eram “[...] visitadas por elencos que se exibiam na corte ou [por] grupos locais de amadores” (SUCENA, 1989, p.28). Aos poucos, teatros começaram a ser

construídos para substituir essas casas de espetáculos. Na época, não havia apresentações específicas de dança no Brasil, mas esta era apresentada nos interlúdios de óperas e peças teatrais, ou mesmo como complemento de programas artísticos.

As apresentações de companhias europeias, vindas principalmente da França e da Itália, eram comuns no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, que se tornou a capital da colônia, mas também em outras cidades brasileiras. Com isso, alguns artistas estrangeiros(os) foram contratados para trabalhar nos novos teatros, espalhando no país as danças praticadas na Europa. A publicação traz informações sobre artistas europeus que passaram ou se fixaram no Brasil no século XIX, descrevendo detalhes de seus trabalhos e apresentações. O professor de dança franco-espanhol Louis Joseph Lacombe (1786-1833) foi um dos primeiros a chegar e fixar residência no Brasil, em 1811. Além dele, o autor cita o bailarino francês Auguste Toussaint, que veio para o Brasil em 1815; a bailarina portuguesa Ricardina Soares, em 1828; a bailarina Clara Ricciolini, em 1937; o bailarino italiano Carlos Palaggi, em 1838; o bailarino e coreógrafo português Francisco York, em 1843; a bailarina francesa Marie Petit, na década de 1850. Entre tantos estrangeiros, a bailarina gaúcha Estela Sezefreda (1810-1874) é descrita como uma das primeiras brasileiras a se dedicar à dança teatral no Brasil. Ao final do século XIX, mesmo com o término do período imperial, o teatro, ópera, música, dança, continuam sua expansão em diversas cidades brasileiras.

Na segunda parte, “Nosso século”, Sucena aborda a dança no Brasil durante o século XX. Para isso, o autor organiza informações sobre “visitantes ilustres”, ou seja, artistas da dança estrangeiras(os) que estiveram no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Entre estas(es), Loïe Fuller (1862-1928), em 1904; Isadora Duncan (1878-1927), em 1916; a companhia de Anna Pavlova (1881-1931), em 1918, 1919 e 1928; Josephine Baker (1906-1975), nos anos 1920, 50 e 60; Antonia Mercê (1888-1936), na década de 1930; Ballet Jooss (Kurt Jooss, 1901-1979), em 1939; *American Ballet*, em 1941; *Les Étoiles de l’Opéra de Paris*, em 1946; o alemão Harald Kreutzberg (1902-1968), em 1947, 1950 e 1952, para citar alguns.

Encontra-se ainda, nesta segunda parte, um capítulo inteiro destinado ao histórico da Escola de Dança e do Corpo de Baile do Theatro Municipal do

Rio de Janeiro, com informações que cobrem o momento da fundação da escola e da companhia, e seu funcionamento ao longo das décadas, principalmente na primeira metade do século XX. Sucena (1989) conta, por exemplo, que, desde 1913, artistas e incentivadores se mobilizaram para a formação de uma escola ligada ao Theatro Municipal. Porém, esta só foi se concretizar em 1927, quando a bailarina Maria Olenewa, apoiada pelo crítico Mário Nunes (1886-1968), conseguiu convencer as autoridades de que a criação da escola não acarretaria ônus à prefeitura do Rio de Janeiro. O autor apresenta também biografias de importantes artistas, a maioria estrangeiras(os) radicadas(os) no Brasil e atuantes principalmente na primeira metade do século XX. Entre estas(es), Maria Olenewa, Maryla Gremo, Yuco Lindberg, Madeleine Rosay e Vaslav Veltchek. A bailarina gaúcha Chinita Ullman (1904-1977) e a carioca Eros Volúcia (1914-2004), entre outras(os), também recebem textos biográficos, mas em um setor em que o autor presta homenagem a alguns nomes da dança brasileira. Ullman é descrita como a primeira bailarina a transmitir o estilo moderno no Brasil, e Volúcia como sendo “[...] a primeira bailarina que se interessou por criar o bailado nacional [...]” (VOLÚCIA *apud* SUCENA, 1989, p. 353).

A terceira parte é dedicada a “Importantes eventos” do século XX, destacando principalmente coreógrafas(os) e companhias de dança brasileiras como o Ballet da Juventude (Rio de Janeiro, 1945 a 1956), o Ballet do IV Centenário (São Paulo, 1953 a 1955), o Ballet Folclórico de Mercedes Baptista (Rio de Janeiro, 1953 até a década de 1970), entre outros. Acontecimentos como o I Concurso Internacional da Dança, em 1961, e os Encontros de Escolas de Dança do Brasil (em 1962 e 1963) são lembrados e desenvolvidos na publicação. O autor contextualiza de igual modo a dança a partir de um olhar para o Teatro de Revistas<sup>7</sup>, dedicando um setor do livro a apresentação de artistas que atuaram nesse gênero teatral no Brasil.

As quinze últimas páginas da parte 3, denominada “Pelo Brasil a fora”

---

<sup>7</sup> A definição de Teatro de Revista é apresentada na publicação a partir da perspectiva do crítico teatral Augusto Maurício, para quem “A revista é uma qualidade de teatro, assim como a comédia, o drama, a tragédia ou mesmo a chanchada. Tem seu lugar no conceito da arte de divertir, e nela se encontram em harmoniosa comunhão todas as manifestações do sentimento humano, exteriorizada através do riso ou da emoção” (MAURÍCIO *apud* SUCENA, 1989, p. 415).

(*sic*), são dedicadas a registrar um panorama mais atualizado da dança teatral, mostrando sua “eclosão” e expansão nos diversos estados brasileiros. Tal diagnóstico corresponde, provavelmente, aos anos 1980, época da publicação do livro. Nesse momento, o autor desenvolve em oito páginas a realidade da dança no estado de São Paulo; em poucos parágrafos o contexto do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Paraná, Rio Grande do Sul, Bahia e Ceará. Prossegue ainda com breves linhas dedicadas aos estados de Santa Catarina, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Piauí, Maranhão, Amazonas e Acre e o Distrito Federal.

Percebe-se o desejo de mapear o país, e nesse intuito muitos artistas da dança, grupos, professores, escolas, festivais são citados. Porém, em boa parte dos estados, o contexto é apresentado de uma forma bem resumida e incompleta, sem dados biográficos, sem situar o tipo de trabalho desenvolvido por seus protagonistas, bem como a importância dessas(es) em cada ambiente. Pode-se imaginar a dificuldade do autor de coletar esse tipo de informação em todo o território nacional na época, fato que o faz pedir desculpas no próprio texto pelas possíveis omissões. O estado de Santa Catarina, por exemplo, é apresentado de forma extremamente sintética, em apenas seis linhas:

Na capital (Florianópolis), lecionam: Bila D'Ávila, Renée Wells, Martha Mansinho e Sandra Nolla.

Em Blumenau, a inglesa Paula Stringer, da Royal Academy de Londres, ali esteve trabalhando a juventude local.

Pedro Dantas dirige a Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes.

Em Lages há a escola de Ballet Salette Gasper. (SUCENA, 1989, p. 485).

A pesquisa de Eduardo Sucena é uma das mais aprofundadas que encontramos sobre o contexto da dança teatral no Brasil publicadas no século XX. Observa-se que boa parte do trabalho é dedicada à descrição de companhias e artistas estrangeiras(os) que passaram ou se instalaram no Brasil, sobretudo no século XIX e na primeira metade do século XX. Como nas obras já citadas, o autor aborda a dança nacional, principalmente, a partir da chegada de artistas e companhias que tinham como referência o balé praticado na Europa. A dança é estudada na perspectiva dos costumes da família real e seus desdobramentos, ou seja, a partir do ponto de vista dos colonizadores. No entanto, ele amplia o estudo descrevendo o surgimento de novas(os) artistas,

a formação de companhias brasileiras e fatos marcantes no ambiente da dança ao longo século XX. Também como nas outras publicações abordadas, o contexto da dança da região sudeste é amplamente explorado. Porém, percebe-se que há uma tentativa de registrar o país de forma mais ampla e de incluir, mesmo que de forma sintética e incompleta, o contexto de outras regiões do país. E, desta maneira, o autor consegue traçar um panorama mais abrangente em relação aos estudos analisados anteriormente. Como já dissemos, o Brasil é um país de grande extensão e diferenças regionais significativas, com o intuito de abarcar a dança nacional, corre-se o risco de ser parcial, privilegiar acontecimentos, omitir ou mesmo desconhecer fatos que sejam significativos em determinados ambientes. Mesmo com os aspectos levantados, a obra de Sucena é uma referência importante para entender o contexto histórico da dança nos séculos XIX e XX.

### **DANÇA NO BRASIL (VICENZIA, 1997)**

Outra obra que tem a finalidade de abordar a dança brasileira como um todo intitula-se *Dança no Brasil*. O livro foi escrito e organizado pela pesquisadora, bailarina e crítica de teatro, Ida Vicenzia<sup>8</sup> e faz parte da coleção “História Visual”, editada pela Fundação Nacional de Arte (Funarte) com finalidade de apresentar um panorama das artes brasileiras no século XX a partir de imagens. O livro contém 282 páginas e foi publicado em 1997.

Na parte introdutória, Ida Vicenzia apresenta de forma resumida, em 53 páginas, um panorama histórico da dança no país entre as décadas de 1920 e 1990. Como se trata de uma edição trilingue, o texto é replicado também em espanhol e inglês. Nas 147 páginas seguintes, há uma seleção de imagens que formam um panorama visual, com bailarinas(os), coreógrafas(os), grupos e companhias atuantes no Brasil entre 1927 e 1997. As fotografias estão legendadas e organizadas por décadas, produzindo uma ideia dos movimentos, estéticas e das transformações da dança durante o século XX. Não constam análises ou comentários relacionados a estas imagens.

---

<sup>8</sup> Ida Vicenzia é natural do Rio Grande do Sul, é formada em jornalismo pela Universidade de São Paulo (USP), Doutora em Letras pela PUC-Rio, com especialização em dramaturgia.

Em relação ao texto que descreve o panorama histórico, pode-se observar que, assim como nas outras publicações citadas, a autora percebe o desenvolvimento da dança no Brasil como um desdobramento do balé desenvolvido na Europa no século XIX. Para Vicenzia: “A dança teve suas raízes fincadas no Brasil com a vinda da família real em 1808.” (1997, p. 13). Parte da ideia de que o balé, entendido como “a dança”, chega ao país, e seu desenvolvimento passa a ser narrado a partir deste acontecimento. Para dar conta desse panorama, a autora elege principalmente bailarinas(os), coreógrafas(os) professoras(es), companhias de balé, dança moderna e contemporânea, e descreve fatos considerados significativos ao longo do século XX. Nos próximos parágrafos citarei alguns desses fatos e artistas para dar uma ideia do desenvolvimento do trabalho da Vicenzia.

Nos anos 1920 e 30, cita a Escola e Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Nas décadas de 1940 e 50, menciona a Escola Experimental de Danças do Teatro Municipal de São Paulo, dirigida inicialmente pelo tcheco Vaslav Veltchek. No sul do país, evidencia o trabalho da gaúcha Lya Bastian Meyer e sua luta para criar um corpo de baile do Theatro São Pedro. Destaca a bailarina gaúcha Chinita Ullman, a carioca Eros Volússia, a artista Nina Verchinina, de origem russa, e a bailarina Felícitas Barreto (1910-?), de origem alemã, por terem aberto “as portas para outros caminhos na dança nacional, além das sapatilhas” (VICENZIA, 1997, p. 19). Ou seja, artistas que buscaram caminhos originais e/ou referências distintas do balé que era amplamente difundido no Brasil.

Cita também Mercedes Baptista (1921-2014), primeira bailarina negra a fazer parte do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A autora conta que, mesmo fazendo parte do corpo de baile, Baptista raramente era escalada para as apresentações da companhia, fazendo uma clara alusão à discriminação racial sofrida por Baptista. A artista só descobriu novos caminhos com a vinda da norte-americana Katherine Dunham (1909-2006) ao Brasil, com seu balé folclórico, nos anos 1950. Baptista conseguiu uma bolsa de estudos para estudar em Nova Iorque com Dunham, abrindo novas possibilidades para a sua carreira. Em 1956, Vicenzia registra a fundação do primeiro curso superior de dança do Brasil, na Universidade Federal da Bahia. Entre grupos independentes, cita o Ballet da Juventude (Rio de Janeiro/RJ),

criado na década de 1940; o Ballet do IV centenário (São Paulo/SP), nos anos 50; e o Ballet do Rio de Janeiro, de Dalal Achcar, também nos anos 50.

O casal mineiro Klauss Vianna (1928-1992) e Angel Vianna, atuantes desde os anos 40, assim como o seu filho Rainer Vianna (1958-1995), têm suas trajetórias destacadas na publicação. Angel Vianna é descrita como “precursora, no Rio de Janeiro, de um movimento que vai desaguar na dança contemporânea carioca” (VICENZIA, 1997, p. 22). Em 1975, Klauss e Angel Vianna, e também Thereza D’Aquino, fundam, no Rio de Janeiro, o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação. No mesmo ano, Angel Vianna cria o Grupo de Teatro Movimento, de onde surgem novos nomes que, segundo a autora, contribuem para uma nova linguagem de dança no país. Entre essas(es): Oscar Araiz, Mariana Muniz e Lourdes Bastos.

O bailarino e músico Antônio Nóbrega, de Recife/PE, é considerado uma das maiores revelações no ambiente da dança: “Desde 1970, aliando versatilidade e musicalidade, vem criando espetáculos de raízes populares, cujo embrião é a sua formação erudita.” (VICENZIA, 1997, p. 27). Na década de 80, Nóbrega criou um centro de pesquisa e cultura popular na cidade de São Paulo.

Entre as companhias que tiveram longa duração, destacam-se o Ballet Stagium, fundado em 1971 por Marika Gidali e Décio Otero, e Cisne Negro, iniciado e dirigido por Hulda Bittencourt (1934-2021), em 1977, ambos na cidade de São Paulo.

Em relação à dança moderna, são citados artistas(os) atuantes, especialmente, na cena paulistana da década de 1970, como Renée Gumiel (1913-2006), Maria Duschenes (1922-2014), Ruth Rachou (1927-2022), Marilena Ansaldi (1934-2021), Sonia Mota, Célia Gouvêa e Maurice Veneau (1926-2007). Nesta mesma década, Vicenzia valoriza a experiência do Grupo Galpão, que revelou bailarinos como Lia Rodrigues, João Maurício, Denilto Gomes (1953-1994), Mariana Muniz, J.C. Violla, entre outros.

Quando a autora aborda a dança contemporânea, menciona a companhia de Deborah Colker, fundada em 1994 no Rio de Janeiro, com destaque para o espetáculo *Velox*, onde onze bailarinos dançam em uma parede cenográfica de 6x8 metros. Cita igualmente a Quasar Companhia de Dança de Goiânia/GO, fundada em 1988, que venceu o prêmio Mambembe

de Dança, em 1995 e que, em 1996, começou a fazer apresentações internacionais.

Diferente dos títulos anteriores, a publicação de Vicenzia dedica grande parte de seu texto aos acontecimentos de dança referentes à segunda metade dos séculos XX. Sem ser exaustiva, a obra transita por fatos e artistas da dança brasileira com ênfase, sobretudo, no balé, dança moderna e contemporânea. O contexto das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo é mais desenvolvido, mas a autora dedica algumas páginas a descrever, de modo sintético, o ambiente da dança em estados como Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Bahia e Amazonas.

No estado de Santa Catarina, por exemplo, apenas o ambiente da cidade de Florianópolis é descrito. Na época em que Vicenzia produziu seu livro, em 1997, já havia um estudo sobre dança cênica na ilha de Santa Catarina, realizado pela artista e pesquisadora Sandra Meyer Nunes e publicado em 1994<sup>9</sup> e, desse modo, a autora pode sustentar sua exposição. Mesmo assim, poucas(os) artistas e grupos são citados, entre essas(es): Albertina Saikowska de Ganzo (1920-2000), com atuação a partir dos anos 50; Ramon Jisnisky (1934-2011), Jacques Olivier e o Ballet de Câmara, nos anos 60; Marina Heidrich de Carvalho e seu trabalho no Grupo de Danças do Instituto Estadual de Educação, a partir os anos 1970. Na década de 1980, Vicenzia cita os grupos Soma, Rodapé, Móbile, Voss Cia de Dança e Shapanã. Na década de 1990, destaca grupos de dança moderna como Ballet Desterro, que situa como um dos mais importantes da época, e o Álea Grupo de Dança. O Grupo Voga também é lembrado por sua pesquisa em espaços alternativos como praças e *shoppings centers*.

Se por um lado a autora cumpre seu propósito de apresentar o país de forma ampla e em seus diferentes contextos, por outro, para dar conta dessa tarefa, privilegia alguns fatos e pessoas, e deixa outros(as) de fora. Como pode-se imaginar, em 53 páginas seria impossível abordar a totalidade de artistas e acontecimentos que marcaram a cena brasileira no século XX. Em

---

<sup>9</sup> NUNES, Sandra Meyer. *A dança Cênica em Florianópolis*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994 (Cadernos de Cultura e Educação; 2).

relação a isso, o bailarino Emilio Martins<sup>10</sup> (1932-2014) faz o seguinte comentário na apresentação do livro:

Claro que, num país onde o talento mina por todos os cantos, muitos nomes imprescindíveis para o crescimento dessa arte no Brasil estão omitidos, nomes famosos que criaram importantes bailarinos que hoje se destacam nos nossos palcos cênicos. Mas com tantos nomes importantes em nossa terra, somente uma enciclopédia para mencionar todos.

O que temos acesso no livro de Vicenzia, de fato, é uma seleção de acontecimentos feitos pela autora. Não está claro os critérios da escolha dos artistas e companhias, aspecto que provavelmente está relacionado aos estudos e à vivência da pesquisadora, que também é bailarina, coreógrafa, professora de dança, tendo estudado e atuado em diversos estados, tais como Rio Grande do Sul, São Paulo, Amazonas, Rio de Janeiro e Distrito Federal. De todo o modo, Vicenzia nos permite transitar por várias décadas e perceber as peculiaridades de diversos momentos e contextos da dança brasileira.

## **CONSIDERAÇÕES**

A análise dos quatro estudos examinados para este artigo mostra algumas características que se assemelham.

As(os) autores são bailarinas(os), coreógrafas(os), pesquisadoras(es) que acompanharam e participaram da cena artística, em suas épocas e contextos específicos. É perceptível a preocupação em sistematizar informações, registrar profissionais e acontecimentos ligados à dança. Seus textos funcionam como uma espécie de arquivo, no qual é possível consultar informações, datas e nomes. Fica-se sabendo de onde as/os artistas vieram, com quem estudaram, onde dançaram, detalhes de companhias e obras, acontecimentos. Em todos os textos há imagens com função ilustrativa e

---

<sup>10</sup> Natural do Rio Grande do Sul, Emilio Martins (1932-2014) foi o primeiro homem a obter o diploma da Escola de Dança do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

documental, registrando momentos de algumas danças e seus protagonistas.

A dança, ou o balé, no Brasil, que aparece no título das publicações analisadas, é entendida como um desdobramento da dança acadêmica europeia, que chega no país no século XIX, mas se desenvolve de fato a partir das primeiras décadas do século XX. Há um olhar voltado para as referências que aqui chegam e, não para o que havia, nem para o que surge a partir do encontro entre os diferentes aportes culturais. E esta parece ser a principal questão a considerar neste estudo: o ponto de onde partem essas narrativas. As danças já existentes no Brasil no século XIX, e início do século XX, não são descritas. O que surge do encontro do balé europeu com as especificidades das distintas regiões brasileiras também não é tratado. Desta maneira, as(os) primeiras(os) bailarinas(os) e coreógrafas(os) evidenciadas(os) nos estudos sobre o contexto histórico do país são estrangeiras(os) que se radicaram no Brasil. Todas(os) ligadas(os) à tradição da dança ocidental. Em seguida, apareceram bailarinas(os) brasileiras(os) que se destacaram ao longo do século XX, inicialmente vinculadas(os) a formas de danças historicamente legitimadas na Europa, com ênfase na estética do balé.

Nas publicações de Carvalho (1962) e Faro (1988), o título dos livros anuncia que se trata de um estudo sobre a dança, ou sobre o balé no Brasil, porém, o que é desenvolvido são informações e biografias de personagens da dança situados, principalmente, na cidade Rio de Janeiro e especialmente ligados a atividades do Theatro Municipal. Já os trabalhos de Sucena (1989) e Vicenzia (1997) também priorizam acontecimentos realizados na região sudeste, porém percebe-se que há uma tentativa de registrar o Brasil de forma mais ampla e de incluir, mesmo que de forma extremamente breve, o contexto de outras regiões do país.

Sucena (1988) parte de um propósito mais ambicioso, qual seja, a organização de informações sobre a dança teatral no Brasil nos séculos XIX e

o XX, uma tarefa nada fácil. Apesar do esforço e da riqueza de detalhes encontrados em quase toda a publicação, a parte final de seu livro não apresenta o mesmo ímpeto investigativo das partes iniciais. Quando o autor aborda os diferentes contextos estaduais, apresenta relatos sintéticos e pouco desenvolvidos. Já o texto de Vicenzia (1997) é mais compacto, o intuito não é abordar a dança brasileira de forma aprofundada, mas sim traçar um panorama de acontecimentos ocorridos no século XX. Nesse intuito, a autora faz algumas escolhas, privilegia alguns artistas e acontecimentos, em detrimento de outros que não são registrados.

## REFERÊNCIAS

CARVALHO, Edméa A. **O Ballet no Brasil**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962.

FARO, Antônio. **A Dança no Brasil e seus construtores**. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988 (Coleção Documentos).

SUCENA, Eduardo. **A Dança Teatral no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1989 (coleção Memória, v. 5).

VICENZIA, Ida. **Dança no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Atração Produções Ilimitadas, 1997 (História Visual; 3).

## A DANÇA NOS ANOS 1980 EM PORTO ALEGRE: MÚLTIPLAS CONEXÕES E AFETOS

Peter Lavratti e Tatiana da Rosa

**Peter Lavratti (PL):** Antes de entrarmos na conversa com a artista Tatiana da Rosa<sup>1</sup>, preciso pontuar o contexto de como essa ação se configurou: meu objetivo inicial era compreender o processo de criação e implementação do Centro de Formatividade em Dança (CFD)<sup>2</sup> da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, sediado em Porto Alegre, um projeto ímpar e com objetivos e conceitos muito especiais que aconteceu no início da década de noventa e durou apenas 2 anos. Mas, por questões diversas, não foi possível reunir documentos, relatos e outros materiais para um trabalho consistente da forma que esta história mereceria. Na esteira desse objetivo, ocorreram conversas informais com a artista, bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora de dança Tatiana da Rosa. E, então, surgiu a ideia de falar a respeito da dança na época que antecedeu o CFD e durante a qual surgiram as condições para a sua criação: os anos 1980 em Porto Alegre. Isso porque Tatiana viveu intensamente essa década, dançando e observando o contexto da época. Foi um período de ebulição no Brasil e no mundo, assim como na produção de dança da cidade de Porto Alegre, com a formação de diversos grupos e núcleos. A primeira vez que eu - Peter - “pisei” em uma sala de dança foi em 1989, com 16 anos, então, falo deste lugar, de um “guri” curioso que estava recém chegando nesse ambiente e que também guarda suas memórias deste momento. Tatiana da Rosa foi minha colega por um breve momento, porém intenso. Eu acompanhei o processo de criação da obra *Vênus é um menino* (1994), da coreógrafa Andrea Druck, com Mônica Dantas e Tatiana como bailarinas, e depois participei da montagem de *Nil* (1996) da mesma coreógrafa.

---

<sup>1</sup> Entrevista com Tatiana da Rosa realizada por videoconferência em 04 de abril de 2022.

<sup>2</sup> O Centro de Formatividade em Dança foi um projeto de formação profissional para artistas que aconteceu entre 1991 e 1992 e que foi amplamente discutido com a classe artística em suas fases de criação, durante o ano de 1990, e implementação. A ação partiu inicialmente de Andrea Druck, Lúcia Brunelli, Margareth Markus e Lucia Barros de Araújo Lopes, em conjunção com diversas instituições no governo de Pedro Simon. Ao que tudo indica, foi neste contexto, em 1990, que surgiu também a Secretaria de Estado da Cultura no RS. Disponível em: <https://cultura.rs.gov.br/historico>. Acesso em: 20 out. 2023.

Compartilhamos inquietações e temos muitos interesses em comum, como as práticas somáticas, a improvisação, Trisha Brown e o movimento da dança pós-moderna americana, entre outros! Hoje, o nosso papo é dedicado a falar sobre a década de oitenta em Porto Alegre e, sobretudo, dos movimentos de artistas que se aproximaram para mobilizar a dança, que nem sempre esteve vinculada a uma determinada instituição, grupo ou escola. A gente sabe que a década de oitenta foi um *boom!* Então, Tati, muito obrigado pela presença! É uma honra poder falar contigo sobre isso.

**Tatiana da Rosa (TR):** É uma honra poder falar contigo sobre isso. É um prazer! A gente vai falar sobre um período que nos instigou, mesmo que a gente quase não saiba disso. Trata-se de falar sobre Porto Alegre dos anos oitenta, mas eu tenho a impressão de que é um pouco sobre o Brasil dos anos oitenta, o Brasil respirando, procurando o Brasil da abertura<sup>3</sup>, o de novos projetos, novos desejos, de uma coisa muito pujante de fervilhar artístico. Porto Alegre nos anos oitenta foi uma cidade muito interessante. Eu vivi os anos oitenta entre os meus nove e dezenove anos, então eu me tornei uma quase jovem adulta no final desse período, entrando na faculdade. E durante a década, já estava fazendo escolhas que para a gente, da dança, são muito sérias! E vivi isto num contexto de dança...

**PL:** Tu começaste a dançar nesta época?

**TR:** Eu comecei, fiz minhas primeiras aulas de dança quando morava em Brasília, no final dos anos setenta, fiz um ano e meio na Associação Cristã de Moços. Eu lembro do nome da minha professora, Zulma Emrich. Na verdade, antes disso, ainda em Porto Alegre, minha professora de ginástica do jardim de infância foi a Sayonara Pereira, então aluna do *seu* Rolla<sup>4</sup>. Ela nos dava aulas

---

<sup>3</sup> O termo faz alusão ao final da ditadura militar ocorrida no Brasil entre 1964 e 1985. A década de 1980 foi marcada pela campanha das "Diretas Já", em 1983 e 1984; pela eleição, ainda indireta, de um Presidente da República civil, em 1995 (Tancredo Neves); pela promulgação de uma nova Constituição Federal, em 1988; e pela realização de eleições diretas para Presidente da República, em 1989.

<sup>4</sup> O bailarino João Luiz Rolla (1912-1999) iniciou seus estudos em dança no ano de 1939, na Escola de Bailados Clássicos, a convite de Tony Seitz Petzhold. No limiar dos seus 50 anos iniciou sua carreira de coreógrafo independente e professor. Formou vários artistas da dança como Maria Cristina Futuro, Carlota Albuquerque, Maria Celeste Etges, Ademar Dornelles, Maria

de dança neste espaço, para meninos e meninas. Conto isso como uma curiosidade, já que nesta conversa queremos entrelaçar muitas pessoas. Mas formalmente comecei na ACM de Brasília. Eu era uma *pequeninota* assim de sete, oito anos, e quando a gente voltou para Porto Alegre, eu queria continuar dançando! A minha mãe tinha dançado quando jovem na cidade de São Leopoldo, com o professor Harry Wieck<sup>5</sup>, que tinha sido aluno da *dona* Lya Bastian Meyer<sup>6</sup>, que foi uma das primeiras professoras de balé de Porto Alegre. Então, foi um passo muito simples eu fazer o mesmo, e fazer com uma fome, um desejo desde o início. Então, sei lá, sempre me via identificada com a dança e feliz nela. E tive a oportunidade familiar, financeira, de cursar uma escola de dança por dez anos. A escola de Ballet Lenita Ruschel Pereira<sup>7</sup>.

**PL:** A Lenita! Teus passos em Porto Alegre continuaram na Lenita...

**TR:** Sim, meus anos de formação são na Lenita e foi uma formação muito bacana. Eu acho que caberia recuperar melhor a trajetória da Lenita, que tem um papel importante na cena dos anos 1970. Eu não conheço essa história para falar sobre isso, mas quanto mais eu escuto, mais eu vejo uma coisa pujante ali. Da mesma maneira entendo que eram importantes, nos anos setenta, os espetáculos do professor João Luiz Rolla, a quem já citamos, que lotavam o

---

Waleska Van Helden, Sayonara Pereira e Scheyla Silva. Desenvolveu um estilo próprio em suas criações, com obras de caráter complexo e arrojado. Sua primeira montagem de impacto foi *Assassinato na Décima Avenida*, realizada em 1960. Foi considerado inovador nos modos de coreografar e compor com os elementos da cena (cenários e figurinos). (CUNHA e FRANCK, 2004; KILPP & GOELLNER, 2007).

<sup>5</sup> Programa de espetáculo disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/78607>>. Acesso em: 22 out. 2023.

<sup>6</sup> A porto-alegrense Lya Bastian Meyer (1911-2005), nome artístico de Eliane Clotilde Bastian Meyer Schimitz, foi uma das pioneiras da dança acadêmica brasileira. Atuou como professora, bailarina e coreógrafa. Em 1931, viajou para a Europa para se aprimorar no método russo de balé com a bailarina e professora Eugenie Eduardowa em Berlim, Alemanha. Estudou ainda com Rita Pokst, da Ópera de Wiesbaden, e com Tatiana Guzowski, essa última também coreógrafa, influenciada pela dança expressionista de Mary Wigman. Em 1932 fundou a sua própria escola, a Escola de Bailados Clássicos Lya Bastian Meyer, em Porto Alegre. Dirigiu durante dezoito anos a Escola Oficial do Theatro São Pedro, local onde formou diversos artistas da dança durante dezoito anos. Atuou como professora da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul durante 33 anos (CUNHA e FRANCK, 2004).

<sup>7</sup> Lenita Ruschel Pereira foi aluna do professor gaúcho João Luiz Rolla (1912-1999) e, posteriormente, de Lya Bastian Meyer, quando passou a estudar na Escola Oficial de Dança do Theatro São Pedro, primeira escola de formação de dança do Rio Grande do Sul. Fundou sua própria escola, que segue a metodologia da *Royal Academy of Dance* do Reino Unido, hoje com mais de 58 anos de atividades em Porto Alegre. Conta com o apoio de suas três filhas, Silvia Ruschel, Déborah Ruschel e Helena Ruschel na condução da escola e dos projetos.

Auditório Araújo Vianna. Dizem que ele era um grande criador. E houve, ainda naquele momento dos anos setenta, uma iniciativa para criar uma companhia da cidade<sup>8</sup>. Essa é uma história que eu gostaria de conhecer e da qual a Lenita faz parte. Ela foi uma liderança na Associação Gaúcha de Dança (Asgadan), isso ainda antes dos anos oitenta. Então, havia o desejo de criar uma estrutura de uma companhia em Porto Alegre para profissionalizar as pessoas que estavam fazendo dança, num momento em que a dança estava em alta, um momento fervilhante. Retrocedemos até os anos setenta para dizer que a Lenita que eu conheci, de quem me tornei aluna em 1980, fazia parte dessa vontade de profissionalização. Seguindo para os anos oitenta, então: ela criou o grupo Imbahá no início dos anos oitenta, que muito depois se tornou Ballet Lenita Ruschel. Eu era uma *ninitazinha* lá no início dos anos 80... Eu assistia o Imbahá e mais tarde entrei no grupo. Na primeira formação estavam artistas como Cibele Sastre, Helena Ruschel e Débora Ruschel. O Imbahá que eu assistia era um grupo que chamava profissionais como Luis Arrieta e Marcelo Moacyr para coreografar. E a própria Lenita era uma coreógrafa muitíssimo interessante. Então era isso, era o grupo da escola. Eu entendo que estavam criando esse conceito de um grupo profissionalizante da escola. Tanto que tinha um nome que não era o nome da escola. Era uma tentativa de profissionalização que, entendo eu, estava muito fundada no mesmo ambiente que produziu o Cisne Negro<sup>9</sup> da Hulda Bittencourt (1934-2021), em São Paulo. A Lenita tinha uma ligação muito forte com a Hulda. Eu entendo que foi por esse caminho que ela trouxe esses coreógrafos. A Hulda e a Lenita tinham também essa ligação com o *Royal*<sup>10</sup>. E eu via a Lenita como uma liderança. Mas ela não era a única pessoa que estava formando grupos em Porto Alegre. Começou um movimento muito forte de grupos naquela época, que se afastava da ideia de uma companhia que representasse a cidade, de uma companhia pública, talvez, em direção à

---

<sup>8</sup> Trata-se da criação do Grupo Experimental de Dança (GED), fundado em 15 de junho de 1974 com intuito de reunir as melhores bailarinas e bailarinos das escolas de João Luiz Rolla, Lenita Ruschel Pereira e Ilse Simon, todas filiadas à Associação de Professores de Dança. O objetivo era promover espetáculos e proporcionar experiências profissionais ao elenco. Visava igualmente buscar apoio para a formação de uma companhia de dança permanente com recursos estatais. Foi dirigida inicialmente por Lenita Ruschel, depois por Tony Petzhold (1914-2000) e, posteriormente, por Cecy Franck (1924-2000), mantendo-se até 1977. Participaram do elenco nomes como: Ana Maria Mondini, Carlota Albuquerque, Thais Perazzolo, Eneida Dreher, Heloisa Perez, Regina Guimarães, Jacira Carrion e Marilene Reis. (CUNHA e FRANCK, 2004).

<sup>9</sup> Companhia paulista de dança, fundada em 1972.

<sup>10</sup> *Royal Academy of Dance*, metodologia inglesa de formação em dança clássica.

formação de vários grupos independentes. O mais importante do início dos anos oitenta, e acho que o pioneiro, era o Grupo Terra<sup>11</sup>, que foi o nosso Ballet Stagium<sup>12</sup>. Dessa época, estamos falando sobre pessoas que estavam indo assistir o Stagium, e que tinham o desejo de fazer obras super ousadas, de contestação e de choque, e de se profissionalizar e dançar pelo Brasil todo. Eu tenho muita clareza que era esse o desejo que estava no ar na cena da dança de Porto Alegre: de criar seus grupos e de que esses grupos se profissionalizassem. E a Lenita fez parte disso. Então, eu cresci vendo o Imbahá, depois me tornando bailarina do Imbahá sob a direção da Déborah Ruschel Pereira, dançando obras do Umberto da Silva, do Tíndaro Silvano e da Lenita e da Déborah também. Eu fui dirigida pela Déborah Ruschel e pela Lenita no Imbahá na segunda metade dos anos oitenta. Eu *adolescentezinha*, ficando maior... Houve um momento que a gente, do Grupo, pediu para fazer aula de dança moderna, de Graham, com a Cecy Franck. A Lenita convidou a Cecy, que enviou uma de suas bailarinas, a Neca Machado<sup>13</sup>, para nos dar aula de Graham<sup>14</sup>, porque a gente estava assim: “A gente também quer fazer aula com a Cecy Franck, a cidade inteira está fazendo aula de Martha Graham com a Cecy Franck. Que negócio é esse? A gente quer essa aula...”. Foi o mesmo com as

---

<sup>11</sup> A *Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul* ficou conhecida como “Grupo Terra”. É interessante notar as duas denominações, que talvez sejam um traço da transição pelo qual a companhia passou. O Grupo Terra foi fundado em 1981 pelos bailarinos gaúchos Eneida Dreher, Carlos Rosito, Simonne Rorato, Sayonara Pereira, Heloíza Paz, Eliana Dupuy, Luciana Burgos, Maria José Mesquita, Carlota Albuquerque e Andrea Druck. Posteriormente, Margareth Markus e Lúcia Brunelli integraram a companhia, participando das montagens de Valério Césio e das circulações de espetáculos. OLIVEIRA (2019) mostra com mais precisão que o Grupo Terra se originou da dissolução da Companhia de Dança de Porto Alegre/Companhia Estadual de Dança (OLIVEIRA, 2019, p. 33-34), que havia sido criada em março de 1981 (OLIVEIRA, 2019, p. 27), numa nova tentativa coletiva da Associação Gaúcha de Dança (Asgadan) de criar uma companhia estatal. A Companhia de Dança de Porto Alegre estreou *Carmina Burana*, de Valério Césio, em 26 de abril do mesmo ano. Porém, “[n]um piscar de olhos, assim como surgiu, essa companhia se desfez” (OLIVEIRA, 2019, p. 44). Logo após, bailarinos e o coreógrafo Valério Césio decidiram criar o Grupo Terra, que seguiu apresentando *Carmina Burana*.

<sup>12</sup> Companhia paulista de dança de grande relevância na cena artística brasileira, fundada por Marika Gidali e Décio Otero em 1971.

<sup>13</sup> Maria Lucia Paz de Freitas Machado é bailarina, coreógrafa, professora e ensaiadora. Iniciou a dança em 1965 nas aulas de balé da professora Maria Julia da Rocha. Na década de 80, passou a frequentar as aulas de Cecy Franck, Dagmar Dornelles, Sayonara Pereira e Eva Schul. Em 1988, trabalhou como assistente coreográfica e preparadora corporal do grupo Haikai na obra *Maio*. Em 2011, recebeu o Prêmio Açorianos Especial de Dança. Atua como professora e coordenadora dos projetos do Centro Municipal de Dança de Porto Alegre.

<sup>14</sup> Refere-se à técnica de dança moderna criada e difundida pela coreógrafa e bailarina norte-americana Martha Graham (1894-1991). Sua escola foi fundada em 1926 em Nova Iorque (EUA) e se tornou uma referência para toda uma geração de bailarinos e coreógrafos.

aulas de balé da Victória Milanez<sup>15</sup>, que estavam ficando famosas na cidade. Com "a cidade inteira" quero dizer os bailarinos dos outros grupos que estavam procurando avançar na profissionalização. A Victória foi chamada pela Lenita para nos dar aula. E os festivais... já existia o Festival de Joinville, mas a gente não participava dele. O pessoal do Grupo Phöenix<sup>16</sup>. - Jussara Miranda, Edison Garcia, Luciana Dariano, Walter Arias são os rostos que me lembro em uma matéria do jornal Zero Hora -, esteve em Joinville e foi premiado. Mas a gente não participava. Só mais tarde, em 1988, participamos da *I Mostra de Novos Coreógrafos do Sul*, em Florianópolis<sup>17</sup>, que naquela edição era uma mostra competitiva. A cena se organizava em mostras, não em festivais competitivos, e em espetáculos independentes. Entre as mostras, na segunda metade dos anos 1980 se destacou o *Dança Alegre Alegrete*, da Maria Waleska Van Helden, que ocorria na cidade de Alegrete. Esta mostra teve a sua importância, porque acontecia numa praça pública gratuitamente para a população de Alegrete e trazia grupos e artistas do Brasil inteiro: trouxe o Balé do Teatro Castro Alves, o Denilto Gomes, que hipnotizou o público da praça dançando muito lentamente, a Ana Mondini. Era maravilhoso assistir, era uma coisa muito vibrante e tinha todo um conagraçamento entre os bailarinos participantes, que faziam aulas juntos, hospedados todos em um acampamento.

**PL:** Só me deixe fazer uma pontuação aqui, antes da gente seguir. O Grupo Terra<sup>18</sup> foi fundado em 1981, mas teve um curto período de atividades, não?

**TR:** Isso! Sim, e mais gente no cenário...

---

<sup>15</sup> Victória Milanez foi aluna da professora russa Maria Fedossejeva (1818-1984). Se notabilizou pela montagem de balés de repertório na cidade de Porto Alegre. Por volta dos 30 anos de idade, estudou em Cuba junto a Fernando Alonso (SILVEIRA, 2019, p. 138). Fundou o Ballet Concerto em 1993. Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/ballet-concerto/>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

<sup>16</sup> Em 1981 aconteceu a fundação do grupo Phöenix, inicialmente Ballet Phöenix, sob o comando de Walter Arias e Tony Petzhold. O grupo atuou até meados dos anos 2000, então sob a direção de Edison Garcia.

<sup>17</sup> COMEÇA A MOSTRA DE NOVOS COREÓGRAFOS. *Diário Catarinense*. 13 set de 1988. Caderno de Variedades.

<sup>18</sup> A companhia marcou sua presença no cenário da dança do Rio Grande do Sul pelo curto período de três anos, encerrando suas atividades no dia 28 de junho de 1984 (OLIVEIRA, 2019, p. 234). Promoveu a dança no estado e lutou pela profissionalização dos bailarinos. Também promoveu a popularização da dança, apresentando-se em praças e vias públicas, além de diversas circulações pelo Brasil e em alguns países europeus.

**PL:** Era um grupo que já tinha essa preocupação de profissionalização do artista. E eles já faziam coisas que não eram só para o palco, tinha já esse lugar de dançar na rua, dançar em estádio, tinha esse movimento já acontecendo.

**TR:** Eu acho que tinha mais uma coisa que a gente vai ver no Stagium também, de ir a todos os públicos. Acho que a preocupação não era desmanchar a estrutura de palco e plateia. Dançar em todos os recantos do Brasil viajando numa Kombi era um modelo Stagium, não? Maravilhoso! E o Grupo Terra tinha essa pegada também, dançavam cem apresentações num ano, nos mais diversos locais. Entendo que o Terra não só era pioneiro como grupo que existia para além de apresentações de escola, mas também como grupo que não tinha ligação com escola alguma. Era um grupo que estava ali com gana, produzindo para ter público e para profissionalizar os seus bailarinos! Aos poucos foram surgindo outros grupos que também não tinham vínculos com escolas. Então existiam dois movimentos em andamento: o da criação de grupos a partir de escolas de dança, mas sem vínculo com as apresentações de final de ano delas, e de grupos sem vínculo com escolas. Tenho a impressão de que a maioria dos exemplos do segundo caso tenha surgido na segunda metade dos anos oitenta. Mas antes que se crie uma divisão para além do que está dito, é importante que se ressalte que ambos os movimentos representam o desejo e os esforços por profissionalização, com algumas diferenças que merecem ser analisadas com mais cuidado. Eu queria falar mais um pouquinho ainda sobre o ambiente dos anos oitenta em Porto Alegre, que tem a ver com o ambiente do Brasil todo. Tanta coisa bacana surgiu nessa época. A cena do rock era fortíssima aqui, o cinema, a noite no bairro Bonfim, retratado na música do Nei Lisboa, *Berlim-Bom Fim*. Tinham brigas com a polícia, toda aquela coisa: vamos contestar, vamos criar, aquele espírito meio *punk*. Porto Alegre encarnou isso muito bem! Acrescento também o *Troféu Scalp*, que era uma premiação independente para destaques da cultura, o programa de auditório *Viva a Gorda*, os grupos de teatro, o *Unicultura* da UFRGS etc. Havia muita coisa sendo apresentada e muitos grupos de dança surgindo<sup>19</sup>. Foi nesse contexto que fiz parte do grupo Imbahá,

---

<sup>19</sup> De acordo com Oliveira (2019, p.174-175), foi a partir das iniciativas do Grupo Terra que começaram a borbulhar outros grupos, como o Movere Grupo de Dança da Escola de Dança

da Lenita. Acho que ela tinha uma perspectiva muito arrojada, a de querer manter um grupo mais comprometido artisticamente, afinal, ela estava bancando trazer coreógrafos que estavam no circuito profissional. O grupo dançou obras como *Terceira Oração*, do Luis Arrieta. Entendo que é sim a partir do sucesso do Terra que começaram a surgir vários grupos independentes, num movimento do qual o Terpsí<sup>20</sup> é um dos grandes exemplos...

**PL:** Dessas conexões, dá para dizer que as pessoas começaram a se aproximar por interesses comuns, mais por interesses do que por...

**TR:** Por alguma coisa que aconteceu! Sim, eu acho que sim! Existiu um movimento e é fundamental que se fale sobre ele. Tem um dado muito importante dessa época: o de se espelhar em outros grupos. Um exemplo muito importante foi o mineiro Grupo Corpo, conseguindo se estabilizar através do patrocínio da Shell via Lei Sarney<sup>21</sup>. A parceria mostrou a importância de existir uma política para fomentar o ambiente. O que aconteceu foi um misto entre políticas pontuais, circunstâncias políticas e um ambiente que demandou apoio também. No caso do Corpo e da Shell houve uma sinergia muito grande. Foi criada a Lei Sarney nessa época e depois que essa lei foi revogada, veio a Lei Rouanet, com o mesmo mecanismo de renúncia fiscal para manutenção de grupos... E o Grupo Corpo virou aquele exemplo de "Gente!"

**PL:** Dá para fazer...

**TR:** Dá! Dá para fazer, dá para ir atrás disso, de se profissionalizar. E vou dizer, Peter, eu apostei muito nisso por bastante tempo. Quando, já nos anos noventa, eu dancei com a Andrea Druck (de 1994 a 1996) e com o *Ânima*, da Eva Schul

---

Gutierrez; Geração Grupo de Dança; Imbahá Grupo de Dança do núcleo de Lenita Ruschel Pereira; Choreo Grupo de Dança Contemporânea do núcleo de Cecy Franck.

<sup>20</sup> Terpsí Teatro de Dança é uma companhia de dança contemporânea de Porto Alegre, criada em 1987 pela união de artistas gaúchos, tendo Carlota Albuquerque como sua coreógrafa residente e diretora.

<sup>21</sup> A Lei Sarney (Lei 7.505/86) foi formulada primeiramente em 1972 por José Sarney em seu primeiro mandato como senador. Porém, não conseguiu aprovação devido às dificuldades em implementar uma parceria público-privada em plena ditadura militar. Por meio de decreto tornou-se realidade em 1986, e posteriormente, em 1990, foi revogada durante o governo Collor. Em 1991 surge a Lei Rouanet, estabelecendo-se pelos princípios da Lei Sarney.

(de 1993 a 1995), o que movia, ao menos a mim, seguia sendo esse desejo de profissionalização, de obter um aporte como o que o Grupo Corpo tinha desde os anos oitenta. Então, acho que esse incentivo que o Corpo teve foi muito determinante. E veja bem, não foi uma companhia "oficial", de uma cidade ou estado, foi um grupo independente - nesse caso oriundo de uma escola - com coreógrafo fixo e linguagem própria que obteve isso, um grupo que estava se afastando do modelo de "companhia coringa" que "tudo dança". Nos anos oitenta também lembro que circulava uma publicação muito legal: a revista Dançar...<sup>22</sup>

**PL:** Sim! Eu não lembrava da revista Dançar...

**TR:** O que era aquilo?! Era muito estimulante. Mas voltando a Porto Alegre, acho que vale a pena falar dos grupos que foram surgindo e do movimento em torno da Apetergs<sup>23</sup> e da Sonia Duro<sup>24</sup> (e a sua Elis Produções), essa produtora muito especial que a gente teve...

**PL:** Muita gente fala que o trabalho dela como produtora cultural foi um grande estopim.

**TR:** Foi. Ela deixou saudade, deixou uma certa orfandade. E fica sempre a questão de como os artistas se organizam quando falta uma liderança. Acho que essa é uma pergunta fundamental. E há um dado muito importante a ser pensado: a figura da Cecy Franck<sup>25</sup> já estava consolidada em Porto Alegre. Ela

---

<sup>22</sup> Fundada por Carmen Lobos e Pedro Geraldo Bianco Júnior, em São Paulo, no dia 7 de junho de 1982, a Revista Dançar foi o primeiro veículo de comunicação especializado em dança no Brasil.

<sup>23</sup> Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado do Rio Grande do Sul (Apetergs), fundada em 24/08/1976, de acordo com seu CNPJ.

<sup>24</sup> Atriz, diretora e produtora cultural, Sonia Duro (1946–2002) foi a primeira diretora do Teatro de Arena, e liderou as ações para a sua reabertura, em 1991, após o seu fechamento em 1979 devido à repressão política. À frente da Elis Produções, Sonia Duro foi a criadora do Festival *Dança Porto Alegre*. Sua produtora era a Elis Produções. Em 2004 foi criado o Espaço Sônia Duro - Centro de Documentação e Pesquisa em Artes Cênicas, com sede no Teatro de Arena. Disponível em: <<https://hotsites.fecomercio-rs.org.br/2016/11/07/capital-recebe-quatro-dias-dedicados-producao-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 04 nov. 2023.

<sup>25</sup> Cecy Franck estudou na escola de Martha Graham em 1969, onde permaneceu até 1971, retornando para aperfeiçoamento em 1976 e 1982. Cecy passou a dedicar-se à dança moderna, ministrando aulas na Escola de Bailados Clássicos de Tony Petzhold e, depois, na Academia Mudança, dirigida por Eva Schul. No início da década de 1980 abre sua própria escola, com o professor de jazz Sayão, na qual se originaria o Choreo Grupo de Dança Contemporânea.

tinha sido aluna da *dona* Tony Petzhold e já madura foi para Nova Iorque estudar na escola da Martha Graham, isso nos anos setenta. Ela fez toda a escola e sabe-se que ela anotou diligentemente todas as aulas que fez. Ela era uma pessoa de uma disciplina, de uma generosidade com todos os seus alunos, ela era maravilhosa. Era uma pessoa a serviço de algo que ela via como maior que ela. Ela tinha esse espaço chamado Choreo onde dava aulas de Graham e quem fazia aulas por lá eram as pessoas que queriam fazer coisas novas. A Cecy era um polo de mobilização, atrator de uma outra inserção em dança. Eu acho que isso é um motor importante, isso move, isso cria a cena e ali criou-se a cena. Além do próprio grupo Choreo, dirigido por ela, havia dois grupos bem peculiares e importantes que surgiram ali e dos quais eu sou fã: o Balletto e o Haikai... Tu chegaste a assistir o Balletto?

**PL:** Não.

**TR:** Balletto<sup>26</sup> gente, quem viu, viu! Eles faziam temporada, até o meu pai ia assistir o Balletto! Porque era um fenômeno, era muito legal de assistir. E as pessoas lotavam as temporadas deles no Teatro Renascença dias a fio, meu irmão universitário ia assistir, os universitários iam assistir. Era um evento! Tinha uma expectativa: “*o que que o pessoal do Balletto está aprontando?*”. Os integrantes do Balletto eram alunos da Cecy e faziam Graham. Era um grupo formado por homens, o Guelho e o Cleber Menezes, o João Filho, o Homero Volino, e tinha mais o irmão do Homero, cujo nome eu não lembro. Isso era novíssimo, ousadíssimo! Eles tinham uma concepção coreográfica muito peculiar, um material que vale pesquisar em vídeos. Tinham uma linguagem muito deles, que não remetia a Graham, e menos ainda ao balé. Hoje em dia eu olho e percebo um pouco de *Pilobolus*<sup>27</sup> como referência operando ali, contudo,

---

<sup>26</sup> De acordo com Wikidança.net (2012), o grupo foi criado em 1987, por João Filho, Homero Volino e os irmãos Guelho e Cleber Menezes. Guelho assumia a direção do grupo. Seus objetivos eram buscar através da pesquisa uma linguagem original, elaborar movimentos livres de códigos estabelecidos, captar e compreender a sua época. Apesar da curta duração, de apenas dois anos de existência, foi extremamente relevante para a dança local. Em um tempo em que os grupos estavam, predominantemente, vinculados a escolas de dança e à abordagem clássica, o Balletto conseguiu romper alguns padrões da época, formando um grupo independente, exclusivamente masculino e de dança contemporânea.

<sup>27</sup> A Pilobolus foi fundada por um grupo de estudantes do Dartmouth College (Hanover, New Hampshire, Estados Unidos) em 1971. Seu trabalho inicial foi desenvolvido na aula de coreografia de Alison Becker Chase. Os membros fundadores foram Robby Barnett, Alison

eu não sei se era uma referência para eles. Mas era uma coisa única, inventiva e muito bem composta. E com aquela força daqueles caras, virou um fenômeno de público. Eu sei que eles foram para um festival em Salvador e foram super aclamados. Um outro grupo que saiu desse núcleo da Cecy, desse movimento dos alunos dela que formavam os próprios grupos, foi o Haikai<sup>28</sup>, formado pela Mônica Dantas. Eu era fã da Mônica! Elas eram maravilhosas, independentes, vanguardistas! A Mônica Dantas, a Suzi Weber, a Lígia Petrucci (que hoje trabalha na difusão cultural da UFRGS, uma pessoa que continua tendo um papel no fomento da área cultural de Porto Alegre) e a Cecília Astiazaran, uma bailarina uruguaia que era uma liderança entre elas... Estes grupos estavam bancando também corpos que não se validavam pelo balé. Isso é um dado muito interessante, porque causou desestabilização na cena da cidade. O Balletto conseguiu prevalecer. E as gurias talvez tenham ficado mais marginais que ele. Mas eu as achava o máximo. Acontecia então que o nosso grupo, o Imbahá, se apresentava nas mesmas mostras, junto com esses grupos, no Auditório Araújo Vianna lotado, entre outros lugares. Era muito vibrante!

**PL:** Eu não sabia desse pedaço, porque eu cheguei depois, na verdade. Eu comecei a dançar em 1989 em um outro tipo de núcleo, que era o *Jazz Dance*, do Transforma Cia de Dança<sup>29</sup>...

---

Becker Chase, Martha Clarke, Lee Harris, Moses Pendleton, Michael Tracy e Jonathan Wolken. Se consideram uma companhia de dança “rebelde” e testaram os limites da fisicalidade humana para explorar a beleza e o poder dos corpos conectados. Disponível em: <https://pilobolus.org/company>. Acesso em: 13 jul. 2023.

<sup>28</sup> De acordo com Da Silva (2016), o Grupo Haikai Dança e Performance foi criado em 1986 e mantido até 1988 em Porto Alegre. Tinha uma parceria artística com a Banda Sucata, grupo experimental de jazz e música brasileira formado pelos músicos Duduca Taborda, Guinther Andréas, Paulo Campos, Ricardo Horn e Vasco Piva. Formado por bailarinas que haviam dançado juntas no grupo Choreo: Adriana Torres, Cecília Astiazaran, Jussara Lehrer, Lígia Petrucci, Mônica Dantas, Márcia Capra e Suzi Weber. O grupo fugia da linguagem coreográfica formal, privilegiando o gesto simples que, com um mínimo de meios, alcançasse a máxima expressividade. Buscava explorar todas as possibilidades que o movimento oferecia, criando uma linguagem atual, capaz de transmitir um conteúdo compreensível ao espectador. A elaboração coreográfica era realizada em conjunto e eram utilizadas técnicas de dança contemporânea e teatrais. A improvisação é um dos elementos que o grupo explorou em seus trabalhos.

<sup>29</sup> O Transforma Cia de Dança foi criado no contexto dos anos 1980 pela artista e professora de dança Suzana D’ávila, quando tinha a Academia Boa Forma, no bairro Passo D’areia, em Porto Alegre. É importante lembrar a efervescência do *Jazz Dance* na década de 1980, visto que havia pontes entre a dança moderna e o *jazz dance* sendo construídas. Nos anos 1970, as precursoras do *jazz* na cidade eram Eneida Dreher e Suzete Otto.

**TR:** As meninas do Haikai dançavam no bar Porto de Elis, junto com a Banda Sucata, uma banda de jazz. Elas também faziam aula de teatro. Eu diria que era um grupo de muito arrojo artístico. Também havia outros grupos independentes, eu diria que a maioria, que estavam calcados na linguagem da formação no balé, como por exemplo, o Phöenix<sup>30</sup> da Dona Tony (Tony Petzhold), onde depois o Edson Garcia e a Anette Lubisco viraram coreógrafos. O Phöenix teve muita força na cena da cidade, e, apesar de estarem ligados a uma escola, eles conseguiram ser vistos como um grupo independente (e é interessante pensar o quanto o conceito de "independente" estava ajudando a formar uma noção de profissionalismo). O grupo da Lenita, o Imbahá, não conseguiu receber essa leitura da comunidade da dança, por razões que não sei avaliar, talvez por sermos um grupo mais jovem. O trabalho era muito bom. A Déborah, filha da Lenita, era uma ótima coreógrafa também. Havia outros grupos independentes, como o Ballet de Câmara do Sul<sup>31</sup> e o Unicâmara<sup>32</sup>. O Ballet de Câmara do Sul era da Regina Guimarães e da Laura Nicolaevski. Elas tinham um trabalho próprio, com pessoas oriundas do João Luiz Rolla, uma pessoa que deve ser vista como um importante fomentador de artistas, coreógrafos e pessoas criativas. No Unicâmara, lembro-me que o Gerson Berr (meu professor, meu amigo, *in memoriam*) fez uma coreografia recém-vindo do Palácio das Artes. Era um maravilhoso artista. Ele coreografou e dançou para o Unicâmara. E tinha outra iniciativa muito importante, a Eva Schul tinha fundado o Grupo Mudança nos anos setenta...

---

<sup>30</sup> É importante ressaltar que havia além do balé, a linguagem do *Jazz Dance* operando nas criações de Edson Garcia e Anette Lubisco. Além disso, a produção do grupo Phöenix era muito arrojada nas ocupações de espaços não tradicionais, já que a sede do grupo/escola, situado antigamente no Bairro Floresta, tinha uma estrutura de salas, porões e um pequeno teatro. Muitas ações do grupo se beneficiaram dessas experimentações espaciais.

<sup>31</sup> De acordo com Kilpp & Goellner (2007), quando João Luiz Rolla fechou sua Escola, deixou um Grupo profissional: o Ballet de Câmara de Porto Alegre e o Grupo Regina Guimarães, que foram muito importantes para a continuação do desenvolvimento da dança no estado. O Ballet de Câmara formou-se no início de 1982, tendo 11 bailarinos (2 homens e 9 mulheres) com idade entre 18 e 25 anos, todos formados na Escola de Dança João Luiz Rolla. Os componentes do Ballet de Câmara do Sul eram: André Muller, Clarissa Giacomoní, Claudia Fernandes, Diana Finco, Elisa Fonseca, Laura Guimarães, Márcia Lima, Marisa Buarque, Simone Leon, Tânia Bauman, Felipe Oliveira e Marcelo Lomando.

<sup>32</sup> O Unicâmara foi criado por ex-alunas de João Luiz Rolla, entre elas Márcia Rothfuchs de Lima e Vera Lúcia Ruschel Corrêa de Oliveira (CUNHA, 2014, p. 13-14).

**PL:** Bem lembrado: tinha o Mudança e depois o Ânima. São dois momentos diferentes, é isso?

**TR:** São, são duas coisas diferentes! Sobre a Eva Schul, a Mônica Dantas tem liderado solidamente uma pesquisa sobre sua trajetória e obras. Tem muita documentação, muita coisa escrita, muita entrevista. A Mônica iniciou o projeto “*Dar Carne à Memória*” em 2010, onde remontamos alguns trabalhos da Eva. O projeto propõe uma história dançada, considera o próprio dançar como uma forma de pesquisa histórica, que acontece no corpo. Sobre a Eva, na década de setenta ela passou uma temporada de muitos anos em Nova Iorque estudando com a Hanya Holm, Alwin Nikolais e ela fundou aqui o Espaço Mudança<sup>33</sup>. Eva fez montagens importantes, deixou várias sementes...

Nos anos oitenta a Eva Schul não estava em Porto Alegre, estava em Curitiba ajudando a formar um dos primeiros cursos de graduação em dança do Brasil, ligado ao Guaíra<sup>34</sup>. Então, ela não estava em Porto Alegre nos anos oitenta, mas deixou suas sementes e o Grupo Mudança era uma delas. O Espaço Mudança teve como diretores, depois dela, a Heloísa Peres, a Inha Navarro e o Diônio Kotz. Esse último permanece nessa posição até hoje e dirigiu mais tarde, na segunda metade dos oitenta, a iniciativa de criar a Companhia Mudança, como uma nova tentativa de profissionalização. Fizeram uma audição que teve

---

<sup>33</sup> De acordo com Notti (2018, p.18 *apud* Dantas e Schul, 2012), o Espaço Mudança foi criado por Eva Schul em Porto Alegre, em 1974, e se manteve em atividade até 1980. Segundo Notti (2018, p. 21 *apud* Cunha e Franck, 2004, p.136), após a direção de Eva, “o grupo veio a “ressurgir”, em 1985, sob a direção geral de Diônio Kotz e direção artística de Carlos Freire e Lia Fróes. Passou depois pela direção artística de Heloísa Peres e Milú Rossari, em 1986, tendo esta última se retirado no período de 1987”. Ainda segundo Notti (2018, p.22 *apud* Cunha e Franck, 2004, p.136): “Após uma dissidência interna, o grupo foi reestruturado em 1988 com o nome de Companhia de Ballet Mudança, com a participação de Maria Amélia Barbosa na direção artística, substituída depois por Ivan Motta, e direção técnica de Walter Arias. A direção geral continuou sempre com Diônio. Em princípio, a filosofia do grupo seria a de continuar com as técnicas modernas que lhe deram origem. Entretanto, a técnica clássica passou a predominar na formação e preparação de seus bailarinos sob a orientação de Walter Arias.” Foi um espaço vital para a dança nas décadas de 1970, 80 e 90, onde circulavam muitos artistas e coreógrafos, como por exemplo, Luciana Dariano, Fernando Palau, Marcelo Gonçalves, Heloísa Peres, entre muitos outros. É interessante que no mesmo endereço, porém no andar abaixo, encontra-se o Ballet Concerto, fundado em 1993 e dirigido pelas professoras de balé Victória Milanez e Cláudia Corrêa, que permanece vivo no ensino da dança clássica na cidade, bem como produzindo espetáculos.

<sup>34</sup> Refere-se ao Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, iniciado em 1984, em parceria com a Fundação Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR), e que passou a integrar a Faculdade de Artes do Paraná em 1993, constituída como campus da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), em 2013.

cobertura no jornal, teve uma visibilidade especial, criando mais uma vez o gosto de que algo mais consistente em termos de estrutura poderia estar surgindo. Trouxeram coreógrafos de São Paulo, como o Imbahá fazia desde o início dos anos oitenta. Agora a gente está falando do final dos anos oitenta. Eu me lembro da Cibele Sastre, da Luciana Dariano, da Luciane Coccaro...

**PL:** Ah, a Lu Coccaro já estava no meio dessa *galera* então...

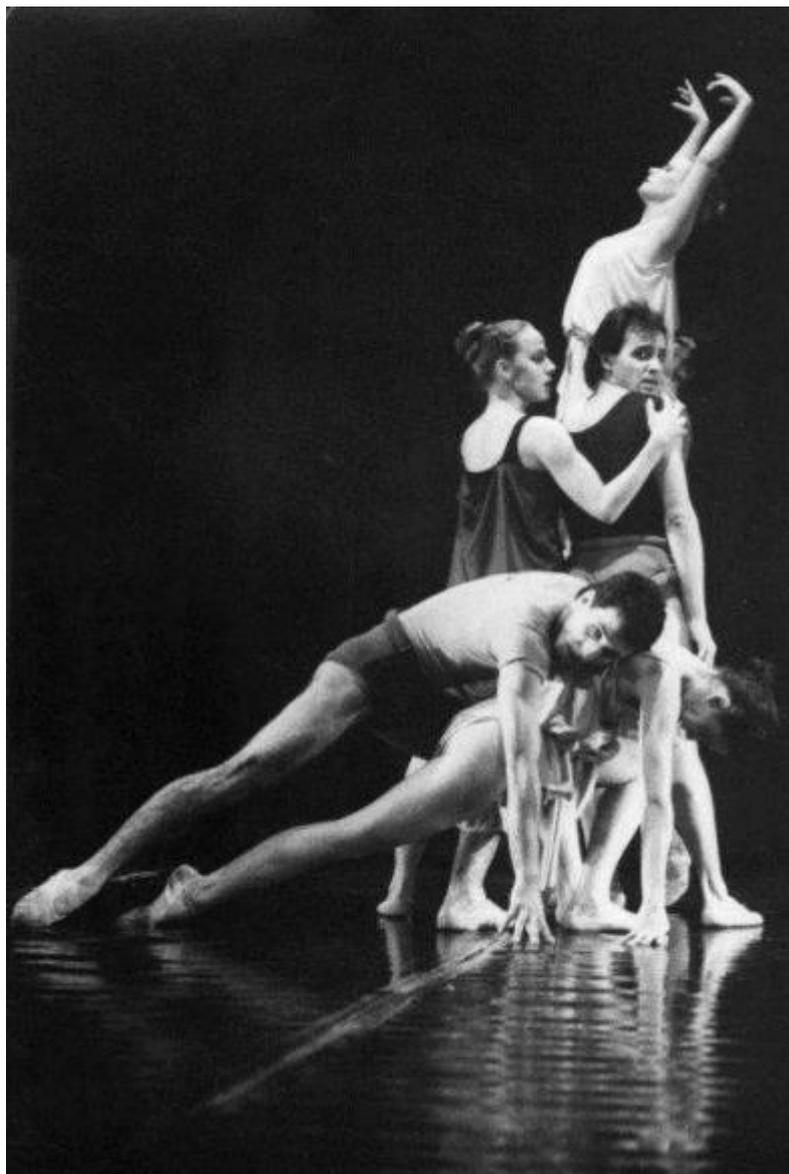
**TR:** Sim. Eu conheci a Lu Coccaro indo assistir a Companhia Mudança. Teve essa audição, estreia no Theatro São Pedro, toda uma história de procura por patrocínios... Eles dançaram trabalhos do Umberto da Silva (nós do Imbahá tínhamos dançado um trabalho dele, *Palavras ao Vento*, pouco tempo antes), da Ana Mondini. Marisa Ballarini criou *Sex-Trino-Uno* para a Companhia Mudança, era maravilhoso. Dançado pelo Fernando Palau...

**PL:** O Marcelo, Marcelito...

**TR:** O Marcelo Gonçalves, que depois dançou no Balé da Cidade de São Paulo, a Rossana Scorza. Tem fotos históricas desse trabalho feitas pelo Claudio Etges<sup>35</sup>. Era demais!

---

<sup>35</sup> Cláudio Etges foi um importante fotógrafo das artes cênicas de Porto Alegre. Se notabilizou nos anos 1980 como fotógrafo do então recém surgido Terpsi Teatro de Dança. A preocupação estética de suas fotografias era uma novidade para a dança da cidade e bem representa o desejo de profissionalização que a dança da cidade vivia. Logo se tornou o fotógrafo mais requisitado pelos grupos de dança. A tese de Verônica Prokopp de Oliveira desenvolve essa relação (OLIVEIRA, 2019). Cláudio Etges faleceu de Covid-19 em 2021. Disponível em: <<http://cdancasmc.blogspot.com/2020/07/claudio-etges-personalidade-do-ano.html>>. Acesso em: 02 nov. 2023. Disponível também em: <<https://www.correiodopovo.com.br/arteagenda/mundo-da-fotografia-e-dos-palcos-se-despede-de-cl%C3%A1udio-etges-1.732471>>. Acesso em: 02 nov. 23.



Coreografia *Sex-Trino-Uno* de Marisa Ballarini. Companhia de Ballet Mudança.  
Da esquerda para a direita: Marcelo Fagundes Gonçalves, Márcia Krause, Rossana Scorza,  
Fernando Palau, Luciana Dariano e Gelson Cândido de Oliveira (ao fundo).  
Foto<sup>36</sup>: Cláudio Etges. Fonte: NOTTI, 2018, p. 72.

---

<sup>36</sup> Sobre essa fotografia, Dionio Kotz, diretor da Companhia Mudança, comentou: "Assim como aquela foto, a nossa foto da Companhia onde aparece a Luciana Dariano, a Rossana Scorza, o Fernando Palau, o Marcelo Gonçalves e a Marcia Krause, que formava uma espécie de uma pirâmide, ela virou sim referência da Companhia em termos de imagem. Então, quando se colocava essa imagem, ou saía a veiculação dessa imagem na mídia, todo mundo já sabia que era a Companhia Mudança que ia se apresentar, porque ela virou realmente referência da Companhia, uma foto referência da Companhia, virou a imagem da Companhia". (KOTZ, *apud* NOTTI, 2018, p. 71).

**PL:** Eu estou lembrando de uma pessoa que eu não sei se está no mesmo contexto que é a Tisi. Lembras da Tisi?

**TR:** Sim! Ana Beatriz Rangel, é a Tisi, ela foi do Grupo Mudança da Heloisa Perez. Mas eu fui conhecê-la no Ânima, já nos anos 1990. Eu me lembro que fui olhar a aula da Eva Schul, em 1992 ou 1993, não lembro, para ter uma ideia de como era. A Eva tinha voltado a Porto Alegre e se falava muito da aula dela. Um amigo jornalista foi fazer uma matéria sobre a Eva e ficou impressionado, porque era uma aula em que se respirava alto, soltando a voz. Fui olhar pela janela que tinha na porta da sala da escola do Alexander Sidoroff, e eu só via a Tisi com a sua cabeleira ruiva, muito solta no espaço! Amei! Depois de um tempo fui fazer aulas com a Eva. Mas isso já são os anos noventa.

**PL:** E o Valerio Cesio nessa história toda?

**TR:** Ele participou do início dos anos oitenta com o Grupo Terra, depois ele sumiu, eu nunca o conheci.

**PL:** Tu não chegaste a ter contato com ele, então?

**TR:** Não. A Andrea Druck teve bastante, por ter sido do Grupo Terra, e nos falava sobre ele. Acho que ele fundou um festival que é o Bento em Dança, que dura até hoje. Ele saiu da cena depois do Terra, e no final dos anos oitenta também houve uma remontagem feita da mesma obra por ele para a Companhia Juventa, do Alexander Sidoroff.

**PL:** Sim, eu participei dessa remontagem<sup>37</sup>...

---

<sup>37</sup> A remontagem ocorreu em 1992 no Theatro São Pedro, realizada por Alexander Sidoroff e Valerio Cesio. No programa, a abertura contou com um fragmento de *Carmina Burana* e participaram Aline Garcia, Aldo Cardoso, Amanda Motta, Carol Gaier, Cristiane Heemann, Cristiane Nunes, Cristina Vieira, Estela Netto, Jaja Monteiro, Julisa Gaier, Luciana Paludo, Luciano Tavares, Melissa Marche, Pablo By, Peter Lavratti, Raquel Tomé, Ricardo Leon e Sérgio Brito. Foi uma homenagem a Dore Hoyer e Carl Orff, onde a atração principal eram os artistas Iris Scaccheri (1949-2014) e Rosito Di Carmine, que apresentaram trabalhos assinados por Iris Scaccheri e Valerio Cesio.

**TR:** Isso já não era uma remontagem da remontagem, nos anos 1990? A do final dos anos 1980 também saiu no jornal, com matéria grande com fotos de cada bailarino, como também foi no lançamento da Companhia Mudança. Me lembro da Simone Geremia, da Lu Coccaro, da Simone Togni e da Maira Becker no elenco. O Alexander Sidoroff tinha uma inserção um pouco diferente da maioria dos professores de *ballet* da cidade, pois o pessoal já mais velho ia fazer aula com ele. A Victória Milanez foi outro exemplo disso, de professora de balé do pessoal mais velho, tanto de quem queria se aperfeiçoar no balé, quanto do pessoal que fazia dança moderna. Todo esse momento dos anos oitenta que estamos falando aqui culminou no Festival *Dança Porto Alegre*, que foi realizado pela primeira vez em 1988<sup>38</sup> (BRAGATO, 1989, p. 35). Iniciativa da Sônia Duro, através da associação da qual ela e os grupos envolvidos faziam parte, a Apetergs. Essa nova cena que tinha se formado era muito pujante! Sobre o Terpsí a gente também já falou. Olha só a importância do Terpsí e da Carlota Albuquerque, que é uma coreógrafa ativa até hoje, uma coreógrafa de mão cheia! Tem uma coisa muito legal, sobre o momento áureo do Terpsí. Ele aconteceu quando houve uma junção entre a Carlota e a Eneida Dreher: a Carlota como a veia criativa, criadora, que acho que vem dessa escola - eu vou chamar, não sei se a Carlota vai concordar, de escola João Luiz Rolla de pensar coreografia -, e a Eneida com o trabalho técnico, corporal, de concepção de corpo da *Folkwang Hochschule*, da *Tanztheater*, da dança moderna alemã. Seria mais óbvio, talvez, pensar que a principal referência coreográfica da Carlota fosse a própria *Tanztheater*, mas ela é uma coreógrafa exuberante demais, muito única, então suspeito que a influência artística do professor Rolla também faz parte desse caldo. Até os anos 1980, as escolas de balé existiam dentro de uma concepção desse balé que continuou sendo feito na Europa por Roland Petit, Ballet de Stuttgart, Maurice Béjart, essas pessoas que continuaram criando a partir da tradição do balé, com a linguagem do balé, mas desenvolvendo obras contemporâneas. E eu acho que o João Luiz Rolla fazia parte desse imaginário, assim como eu vejo a Lenita e grande parte das escolas de dança da época nisso, e a Lenita como uma coreógrafa especialmente boa também. O de que eu

---

<sup>38</sup> O festival Dança Porto Alegre foi realizado de 1988 a 1991. Disponível em: <<https://hotsites.fecomercio-rs.org.br/2016/11/07/capital-recebe-quatro-dias-dedicados-producao-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 04 nov. 2023.

tenho o balé como meio e eu sou um criador de obras. Não se tinha uma cultura tão dominante de remontagem de balé de repertório, ou seja, estar em uma escola de balé não era necessariamente sinônimo de montar repertório. Se por um lado nisso havia a noção errônea do 'balé como a base para todas as outras danças', havia também a de que um bailarino não se limitava e deveria querer experimentar e buscar ser capaz de dançar *qualquer* movimento. Mas voltando ao Terpsí: a Carlota Albuquerque fez uma parceria fundamental com a Eneida Dreher, que é importante quando a gente pensa lá na Teoria da Formatividade<sup>39</sup>. Porto Alegre no início dos anos oitenta recebeu, o Brasil recebeu a Pina Bausch, os jovens bailarinos de Porto Alegre assistiram Pina Bausch no Teatro Leopoldina<sup>40</sup>... Isso eu ainda era muito pequena para assistir e nem recordo nada a respeito. Mas no início da adolescência, minha mãe me levava para ver tudo que havia para ver de dança e tudo o que o Instituto Goethe trazia. A Lenita divulgava em aula os espetáculos em cartaz na cidade e nos estimulava a assistir. Foi uma época de vacas gordíssimas, de uma Alemanha pré-queda do muro de Berlim. Assisti danças interessantíssimas trazidas pelo Instituto Goethe, com entrada franca no recém reinaugurado Theatro São Pedro. Eu vi a Susanne Linke dançar na banheira...

**PL:** Você viu? Como é que chamava aquele trabalho? *Im Bade Wannern*<sup>41</sup>, um trabalho lindo...

**TR:** Eu vi. Ela dançou em Porto Alegre. A *Folkwang Tanzstudio* também dançou em Porto Alegre, coreografias dela. Então a referência da dança teatro alemã era muito forte. E nisso houve toda uma migração de bailarinas indo em direção

---

<sup>39</sup>Refere-se à Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, que entende que técnica e criação são profundamente interligadas. A Formatividade é o marco conceitual do Centro de Formatividade em Dança de Porto Alegre, iniciativa ímpar na cidade que ocorreu entre 1991 e 1992, que provocou esta entrevista e que merece muita atenção e estudos aprofundados.

<sup>40</sup> O Teatro Leopoldina, que era situado na Av. Independência, passou a chamar-se Teatro da Ospa em 1984, abrigando também a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Hoje o prédio original não existe mais, pois foi demolido e construído um prédio comercial. Já a Ospa possui uma nova sede, a Casa da OSPA, que é a sede da Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (FOSPA), localizada dentro do Centro Administrativo Fernando Ferrari.

<sup>41</sup> Trabalho de 1982, coreografado pela alemã Susanne Linke, com direção de Charques Picq, em que a artista dança ao redor de uma banheira e que ficou muito conhecido na época. Hoje, o registro videográfico da obra faz parte da coleção da *Maison de la Danse* de Lyon, na França. Interessante relembrar que a artista concebeu a obra *Mulheres* em 1988 com o Grupo Corpo em Belo Horizonte.

a escola da *Folkwang*<sup>42</sup> para fazer a sua formação. E a Sayonara Pereira<sup>43</sup> (Sayô) é uma delas. A Sayô e a Simonne Rorato foram duas bailarinas que fizeram carreira na Europa, fazendo a formação na *Folkwang* e depois seguiram por lá, boa parte da vida delas. A Eneida Dreher também foi estudar na *Folkwang* e voltou para dar aulas de dança moderna. No final dos anos noventa fiz aula com ela. Era excelente. Mas voltando ao momento de ouro do Terpsi: a Carlota era a coreógrafa e Eneida era a professora do grupo. E o que aparecia era uma coerência tamanha do trabalho corporal com o trabalho de invenção coreográfica. Isso precisa ser olhado com muita atenção, uma coisa não era independente da outra. Tinha essa intimidade com o objeto, essa intimidade com o chão, com a continuidade do movimento, que aparecia na aula e nas coreografias. Era como se aquela técnica de dança moderna estivesse dando carne à inventividade da Carlota. Acho que a bailarina mais simbólica disso tudo é a Ângela Spiazzi, que é a bailarina símbolo, eu acho, da dança gaúcha imortalizada na foto mais linda que o Cláudio Etges fez.

---

<sup>42</sup> *Folkwang* é uma escola situada em Essen, Alemanha, hoje chamada *Folkwang University of Arts*, e celeiro de vários artistas, entre eles, o trabalho da coreógrafa Pina Bausch (1940-2009).

<sup>43</sup> Sayonara Sousa Pereira é Doutora em Artes-Dança pela Unicamp/2007. Licenciada em Pedagogia da Dança pela *Hochschule für Musik-Tanz/Köln* (2003). A convite da coreógrafa Susanne Linke, foi *guest-student* na *Folkwang Hochschule* - Essen (1985), escola dirigida, na ocasião, por Pina Bausch. Na cidade de Essen, Alemanha, fixou sua residência entre 1985 e 2004, onde trabalhou com profissionais de diferentes áreas artísticas.



Foto: Cláudio Etges.  
Espetáculo é *Quem É?* (1989).  
Bailarinas: Ângela Spiazzi e Sandra Sachs.  
Disponível em: <http://cdancasmc.blogspot.com/2020/07/claudio-etges-personalidade-do-ano.html>. Acesso em: 21 out. 2023.

É uma foto do *Quem é?* trabalho de 1989 do Terpsí, que foi tão feliz na sua trajetória que foi chamado para dançar no *Carlton Dance Festival*<sup>44</sup>. Não sei se

---

<sup>44</sup> *Carlton Dance Festival* foi uma iniciativa criada em 1987 pelas irmãs Monique e Sylvia Gardenberg. Teve o objetivo inicial de criar um evento focado em apresentar companhias internacionais no país. O Festival durou aproximadamente 10 anos; sua última edição que ocorreria em 1997, ao que parece, foi cancelada de última hora. Nesses dez anos de atividade foi responsável por trazer ao Brasil atrações internacionais diversas, assim como promover a circulação de algumas companhias nacionais, entre elas o Grupo Corpo (MG) e o Terpsí (RS).

não chegou ao *Carlton* justamente por causa do *Dança Porto Alegre* da Sonia Duro, que trazia críticos de São Paulo para debaterem a mostra.

**PL:** Eu vi isso!

**TR:** Agora estamos juntos na história, Peter! Era muito excitante. Tinha mais uma vez a torcida: “agora o *Terpsí* vai conseguir ter estabilidade”. Mas de alguma maneira o tal do patrocínio nunca chegou para ninguém de Porto Alegre de modo consistente e contínuo. Mas isso é uma história mais dos anos noventa... Voltando aos anos oitenta, então. A Sônia Duro era uma produtora de teatro e de dança, muito dedicada. Sabe quando a pessoa tem liderança e, ao mesmo tempo, ela está ali a serviço e não para pegar o foco para ela? Estava ali para botar os artistas para cima, acreditando numa cena. A força dela foi muito importante para consolidar algumas coisas. E uma dessas foi esse festival, o *Dança Porto Alegre*. Nele, eu acho, dançavam os grupos que estavam na Apetergs, que já citamos - Associação dos Produtores de Espetáculos do Rio Grande do Sul. Acho que a junção de pessoas através de outra associação foi muito simbólica. Nós já tínhamos a Asgadan, Associação Gaúcha de Dança, que é uma das mais antigas do Brasil.

**PL:** A Apetergs estava ligada ao teatro também?

**TR:** Sim, mas teve um papel relevante para a dança. Certamente existem registros e outras pessoas que podem falar sobre isso. Mas houve uma demarcação: o pessoal da Apetergs eram aqueles que eram vistos como profissionais, e na Asgadan estavam os grupos considerados "de escola"<sup>45</sup>. O Imbahá era da Asgadan. Tem um tanto de injustiça aí, porque pessoas como a Lenita iniciaram cedo esse movimento de profissionalizar seus grupos. Lenita trazia coreógrafos de peso desde o início dos anos 1980 (bem antes da Cia. Mudança, por exemplo). Mas, no final dos anos 1980, havia na Apetergs um desejo representado, ou uma tentativa nova ao menos, o de pessoas que

---

<sup>45</sup> Numa entrevista (VALLE e STRACK, 2020), Carlota Albuquerque conta que Sonia Duro tinha a formalização legal dos grupos como exigência para a participação no *Dança Porto Alegre*.

seguiram dançando na vida adulta, arriscando suas escolhas em busca de profissionalização. Posso dizer que eu ficava chateada por nosso trabalho não receber o devido reconhecimento, não dançar no *Dança Porto Alegre*, por exemplo, mas me sentia inspirada olhando para aquela cena toda. Vamos falar então de políticas culturais. A gente já tinha a lei Sarney. Na política, em 1986, o PMDB havia conseguido enfim eleger um governador no RS, o Pedro Simon. E o Pedro Simon, junto com o seu Secretário Carlos Jorge Appel, fundou a primeira Secretaria de Estado da Cultura. Isso foi muito importante. E nessa secretaria, o diretor teatral Dilmar Messias foi muito atuante. Ele era muito ligado à Sônia Duro. Nesse período, a Casa de Cultura Mário Quintana foi reformada, reabrindo em 1990. Eu dancei, como bailarina da Victória Milanez, na reabertura da Casa de Cultura, lotada de gente. O Mário Quintana estava lá, velhinho...

**PL:** Então estava rolando o surgimento de mais um espaço cultural na cidade...

**TR:** Sim. E que permanece até hoje. Foi criado também o *Festival Dança Alegre Alegrete*, que citei antes, iniciativa da Waleska Van Helden, com apoio da Secretaria. A Secretaria auxiliava também outros festivais. Tinha esse ambiente de valorização da cultura. A Sônia Duro realizou o festival *Dança Porto Alegre* no Theatro São Pedro. Tu dançaste no Theatro São Pedro com o Grupo Corpo? Eu me lembro de ti no Teatro do Sesi, no *Lecuona*.

**PL:** Sim, no ano de 1999, minha estreia no grupo, em duas remontagens das obras *Benguelê* e *Parabelo*.

**TR:** Hoje em dia o Grupo Corpo dança no Teatro do Sesi, mas antigamente eram dias e dias de temporada no Theatro São Pedro, para comportar todo o seu público. E a Sônia fez ali esse festival que durava uma semana. Cada dia dançava um grupo porto-alegrense convidado: o Phœnix, a Companhia Mudança, o Terpsí, o Balleto<sup>46</sup>. Eram selecionados, por convite! Tinha essa atitude de dar o maior relevo para grupos locais. O local elevado a outro patamar,

---

<sup>46</sup> Na edição de 1989 dançaram o Terpsi Teatro de Dança, o Ballet Phœnix, Rubens Barbot, Unicâmara, Choreatium, Grupo Mudança e Balleto (BRAGATO, 1989, p. 35).

como sinônimo de maturidade artística plena. Os grupos já eram queridos do público, estavam em alta. O teatro lotava. Era muito novo e importante, também, o debate no dia seguinte. A Sônia bancou a vontade da cena de se pensar...

**PL:** Já rolava debate pós-espetáculo nessa época?

**TR:** Sim! Representava muito a vontade de ser visto e de receber crítica, retorno sobre os trabalhos. E a Sônia trazia para essas conversas, que aconteciam no *foyer* do Theatro São Pedro nos dias seguintes a cada apresentação, nomes como Marcos Bragato, Cássia Navas e Helena Katz. Não sei se a Helena Katz já escrevia para o Estadão. Eles escreviam na revista Dançar, as pessoas também queriam as suas críticas. Então, a Sônia Duro propiciou isso, a possibilidade de “se dar a ver” e poder debater, ter retorno sobre os trabalhos. Durante os anos noventa a Andrea Druck foi articulando uma crítica a essa legitimação via São Paulo, com a qual fui me identificando, mas no final dos anos 1980 isso fazia sentido dessa maneira. Era uma vontade de ir mais longe. E era muito fervilhante, muito legal! E foi desse movimento que surgiu a proposta, acredito que no final de 1989, com a Secretaria de Estado da Cultura recém abrindo, de criar o Centro de Formatividade em Dança. Houve um estudo longo, em 1990, com diversos professores e bailarinos da cidade de Porto Alegre, e ele foi implementado, como projeto piloto, em 1991, durando dois anos. Eu fui aluna em 1991.

**PL:** Nossa, você me deu um “chão” para pensar na tarefa de escrever sobre o Centro de Formatividade em Dança...

**TR:** Eu sonhei a minha vida a partir desse cenário e nos anos noventa eu fui atrás disso. A gente também tem a partir daí, nos anos noventa, uma história muito importante em Porto Alegre, que foi a da administração popular petista que durou dezesseis anos aqui, começando em 1989. A Secretaria Municipal de Cultura foi fundamental. Começou a promover grandes debates no Salão de Atos da UFRGS, traziam o Cornelius Castoriadis (1922-1997) e o Marshall Berman (1920-2013) para falar, grandes pensadores, e esse tipo de evento ficava lotado. Era tudo de graça. Em 1994 começou o *Porto Alegre Em Cena* (que foi uma

demanda do SATED/RS) sob direção e curadoria do Luciano Alabarse, Secretário Municipal de Cultura. Ele foi o cabeça do festival por anos e anos dentro da administração petista e também depois dela. Nos anos 1990, o *Porto Alegre Em Cena* foi um lugar muito importante para a gente assistir o que estava acontecendo internacionalmente em dança. Há muitos outros eventos para citar. E houve ações ainda mais importantes da Secretaria Municipal de Cultura, como o programa de descentralização da cultura, que levava oficinas e peças para vários bairros periféricos de Porto Alegre. Foi criado também o Orçamento Participativo, que é reconhecido internacionalmente. Foi criado, ainda, o Fumproarte, um fundo de cultura que depois serviu de modelo para o fundo de cultura nacional, com um processo seletivo transparente e com mecanismos que fomentavam a organização dos artistas e agentes de cultura em associações e sindicatos, para poderem se fazer representar na comissão de seleção. Hoje em dia tudo isso está desmontado, num processo lento e anterior ao crescimento da extrema direita no Brasil. É interessante mencionar, ao fim da nossa conversa, para pensar depois, que o modelo de política cultural desejado pela classe de dança organizada de Porto Alegre, no final dos anos 1990 e início dos anos 2000, já era bem diverso do antigo modelo de companhia "oficial" dos anos setenta. O que a classe reivindicava através do Orçamento Participativo da Prefeitura de Porto Alegre, ou mais tarde em movimentos como o *Redemoinho* (em ambos com a liderança de Carlota Albuquerque e Jussara Miranda), eram programas de fomento para grupos já existentes e com coreógrafos residentes, com uma pesquisa mais específica de linguagem, com identidade, inspirado na política de fomento que prevaleceu na cidade Rio de Janeiro naquela época e logo depois na cidade de São Paulo.

**PL:** A década de 1980 foi um período seminal para compreender a evolução da dança no Rio Grande do Sul, especialmente, em Porto Alegre. Espero que esta entrevista motive pesquisas e trabalhos sobre este momento da dança. O desejo de falar do Centro de Formatividade em Dança ficará para um outro momento, mas, ao menos agora, há um bom “chão” para poder se adentrar em suas histórias... Foi especialmente delicioso tecer essas memórias na companhia de uma artista que admiro muito. Foi uma conversa cheia de afetos, recheada de

fatos importantes que pontuaram diversos assuntos relacionados à dança gaúcha.

## REFERÊNCIAS

ASCOM / IEACEN. **Instituições promovem “Encontro Sonia Duro - Mulheres e pesquisa em artes cênicas e produção audiovisual na cena gaúcha”**. Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 23 mar. 2023. Disponível em: <<https://cultura.rs.gov.br/instituicoes-promovem-encontro-sonia-duro-mulheres-e-pesquisa-em-artes-cenicas-e-producao-audiovisual-na-cena-gaucha>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

BALLET CONCERTO. *In*: DANÇA EM REDE. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança [s.d.]. Disponível em: <<https://spcd.com.br/verbete/ballet-concerto/>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

BALLETO. *In*: WIKIDANÇA.NET. São Paulo: idança.net, 2012. Disponível em: <<http://wikidanca.net/wiki/index.php/Balletto>>. Acesso em: 28 abr. 2022.

BRAGATO, Marcos. Dança Porto Alegre. **Revista Dançar**. São Paulo, nº 28, p. 35, jul./ago. 1989.

CARLTON DANCE FESTIVAL. *In*: DANÇA EM REDE. São Paulo: São Paulo Companhia de Dança [s.d.] Disponível em: <<https://spcd.com.br/en/verbete/carlton-dance-festival/>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

CAPITAL RECEBE QUATRO DIAS DEDICADOS À PRODUÇÃO DE DANÇA CONTEMPORÂNEA. Fecomércio/RS: Porto Alegre, 07 nov. 2016. Notícias. Disponível em: <<https://hotsites.fecomercio-rs.org.br/2016/11/07/capital-recebe-quatro-dias-dedicados-producao-de-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 04 nov. 2023.

CLÁUDIO ETGES - Personalidade do Ano - Prêmio Açorianos de Dança 2019. Blog do Centro Municipal de Dança. Centro Municipal de Dança da Secretaria Municipal da Cultura da Prefeitura de Porto Alegre. 7 jul. 2020. Disponível em:

<<http://cdancasmc.blogspot.com/2020/07/claudio-etges-personalidade-do-ano.html>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

COMEÇA A MOSTRA DE NOVOS COREÓGRAFOS. **Diário Catarinense**. 13 set. 1988. Caderno de Variedades.

CUNHA, Morgada e FRANCK, Cecy. **Dança**: nossos artífices. Porto Alegre: Movimento, 2004.

GED ASGADAN. In: WIKIDANÇA.NET. São Paulo: idança.net, 2012. Disponível em: <[http://wikidanca.net/wiki/index.php/GED\\_ASGADAN](http://wikidanca.net/wiki/index.php/GED_ASGADAN)>. Acesso em: 29 abr. 2022.

HAAS, Aline Nogueira & DALMOLIN, Caroline & PORTO, Natália Athayde. Dança Jazz em Porto Alegre: origens e evolução. **Arquivos em Movimento - Revista Eletrônica da Escola de Educação Física e Desportos - UFRJ**. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/am/article/view/9215>>. Acesso em: 27 abr. 2022.

KILPP, Cecília Elisa & GOELLNER, Silvana Vilodre. Fragmentos da memória da dança do Rio Grande do Sul: a arte de João Luiz Rolla. **Revista Digital Efdportes**. Buenos Aires, 2007. Disponível em: <<https://www.efdeportes.com/efd115/danca-do-rio-grande-do-sul-joao-luiz-rolla.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

MATURANA Márcio. Lei Sarney foi pioneira no incentivo à cultura. **Jornal do Senado: Senado Notícias**. Brasília, 2011. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2011/12/20/lei-sarney-foi-pioneira-no-incentivo-a-cultura>>. Acesso em: 29 abr. 2022.

NOTTI, Gisele Beretta. **Da razão à volúpia - A trajetória da Companhia de Ballet Mudança a partir do Baú do seu diretor geral (1985-1992)**. 2018. TCC do curso de Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

MUNDO DA FOTOGRAFIA E DOS PALCOS SE DESPEDE DE CLÁUDIO ETGES. **Correio do Povo**. Porto Alegre. 30 nov. 2021. Disponível em: <<https://www.correiodopovo.com.br/artefenda/mundo-da-fotografia-e-dos-palcos-se-despede-de-cl%C3%A1udio-etges-1.732471>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

OLIVEIRA, Verônica Maria Prokopp de. **A Fotografia de Claudio Etges como elemento disparador da memória em dança: um mosaico histórico da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984**. 2019. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, 2019.

SILVEIRA, Marjoe Buratto da. Porto Alegre ainda é clássica. IN: REHM, Alyne, ESTEVES, Diego e WEBER, Suzane (org.). **Mais um passo de dança**. Porto Alegre: Editora da Cidade, Canto-Cultura e Arte, 2019, p. 136-147. Disponível em: <[https://issuu.com/centrodedanca/docs/escritos\\_da\\_danca\\_ii\\_-\\_a5/s/10402625](https://issuu.com/centrodedanca/docs/escritos_da_danca_ii_-_a5/s/10402625)>. Acesso em: 02 nov. 2023.

SHEHERAZADE e alunas do curso infantil - Lya Bastian Meyer. Programa de espetáculo. Porto Alegre, 1950. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/78607>>. Acesso em: 22 out. 2023.

REVISTA Dançar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra71139/revista-dancar>. Acesso em: 29 abr. 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SILVA, Suzane Weber da. Haikai Dança e Performance: Poesia e improvisação em composição coreográfica e Musical. **Abrace - IX Congresso da Abrace - Poéticas e Estéticas Descoloniais** - Artes Cênicas em Campo Expandido, Uberlândia, 2016. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/87>>. Acesso em: 28 abr.2022.

TORRES, Vera. Dança, história e memória: na pesquisa e no palco. In: PEREIRA, Roberto; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (org.). **Seminários de**

**Dança** - História em Movimento: biografias e registros em dança. Caxias do Sul: Lorigraf, 2008.

VALLE, Flávia Pilla do e STRACK, Miriam Medeiros. Registros de dança: a dança teatral gaúcha e Carlota Albuquerque. In: **Percursos do tempo: dança UFRGS - 10 anos**. Porto Alegre, ESEFID / UFRGS, 2020. p. 207 - 219. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/233705/001122412.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 02 nov. 2023.

## O FLAMENCO NAS MARGENS DO ATLÂNTICO

Daniela Martorano Vieira

Discussões recentes envolvendo a origem e as influências de diferentes culturas na formação do flamenco, apontam as culturas latino-americanas e africanas como essenciais na construção e consolidação da arte flamenca no final século XVIII, na Espanha. O flamenco é uma forma de expressão artística e social procedente do sul da Espanha, hoje difundida em diversas partes do mundo, e que se manifesta especialmente através da música e da dança. Suas raízes foram plasmadas na região da Andaluzia, um terreno fértil onde confluíram diversas raças e culturas, como a árabe, judaica, hindu-paquistã, bizantina, cigana, africana, latino-americana, entre outras. De todas as civilizações citadas, as da África e América talvez tenham sido as mais negligenciadas pelos pesquisadores, historiadores e *flamencólogos* em geral. Nos últimos anos, essa arte vem recebendo crescente e especial atenção por parte de grandes músicos e historiadores, e em 2010 a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) reconheceu o Flamenco como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre a importância dessas influências, partindo do oceano Atlântico como ponto de conexão entre América, África e Europa – um lugar de conflitos, de fluxo econômico, de riqueza e exploração, mas também de muitos encontros e intercâmbios culturais. É possível considerar que os saberes desses continentes confluíram em camadas sobrepostas dando lugar a configuração da arte flamenca, tal como se entende hoje. Foram séculos de idas e vindas de diferentes povos no continente europeu, principalmente através do porto de Cádiz, considerada a cidade mais antiga da Europa, e o berço do flamenco. Importante destacar que também houve um fluxo inverso, com a vinda de povos ibéricos para a América Latina, influenciando mutuamente a cultura e os artistas desses lugares.

O flamenco é uma linguagem musical e de *baile* (dança), cujas raízes se estabeleceram precisamente na chamada *Baja Andalucía* ou *Andalucía Occidental*, berço principal da maioria dos estilos que hoje são a base do

flamenco. Não por acaso, esta região está situada nas margens do oceano atlântico e para o musicólogo e investigador espanhol Faustino Nuñez, o flamenco sem o Atlântico não haveria nascido ou seria de outra forma (NUÑEZ, 2023). Nuñez (2021) há anos vem realizando pesquisas e fazendo descobertas muito importantes sobre a influência da América no Flamenco, e afirma que o eixo formado pelos três continentes no sul da Espanha é essencial para compreender a gênese dessa arte nascida da contaminação musical.

Durante uma temporalidade medida em séculos, Cádiz e Sevilha (principais portos de conexão entre Europa e América durante quatro séculos) estiveram mais próximas de Havana e outras capitais ibero-americanas do que imaginamos ou do que nos contaram, presume Nuñez.

Trata-se de pôr em xeque a história do flamenco e situá-la na perspectiva atlântica [...]. Por conta do etnocentrismo que, nós ocidentais, padecemos ainda no século XXI, temos pendente um assunto importante a respeito da ciência histórica: que o estudo da Europa e do europeu levem em conta o horizonte americano entre suas principais fontes de riqueza cultural. Se as províncias americanas do velho continente, Sevilha e Cádiz, não só forjaram o flamenco, como também protagonizaram os negócios atlânticos, o gênero musical sobre o qual nos detemos então deve ser muito mais americano do que a flamencologia tradicionalmente reconhece. (NUÑEZ, 2021, s.p.)<sup>1</sup>

Em seu mais recente livro *América en el flamenco* (2021), Nuñez investiga até que ponto a América pode influenciar na cultura espanhola, e reconhece que o novo mundo aportou a configuração definitiva da música espanhola, além de sugerir que elementos básicos do barroco na Europa tem relação com o Atlântico. O autor admite que quando se busca os antecedentes do flamenco, a tendência sempre é voltar o olhar para o Oriente, e não para o Ocidente, geralmente estabelecendo um foco na cultura mediterrânea e quase nunca na atlântica. Hoje em dia, principalmente a partir do pensamento decolonial, não é possível negligenciar a importância que teve o continente americano para a sociedade do velho mundo, especialmente para a Andaluzia, um contexto que

---

<sup>1</sup> "Se trata de poner en solfa la historia del flamenco y situarla en perspectiva atlántica... [...] A causa del etnocentrismo que padecemos los occidentales, aún en el siglo XXI, tenemos pendiente una importante asignatura respecto de la ciencia histórica: que el estudio de Europa y lo europeo tenga en cuenta el horizonte americano entre sus principales fuentes de riqueza cultural. Si las provincias americanas del viejo continente, Sevilla y Cádiz, no solo forjaron el flamenco, sino que protagonizaron la empresa atlántica, el género musical que nos ocupa debe ser entonces mucho más americano de lo que la flamencología tradicionalmente ha querido reconocer" (NUÑEZ, 2021, s.p.). Tradução livre da autora.

há séculos combina e concentra informação cultural latino-americana, africana, europeia e oriental. Nesse sentido, é importante destacar que o flamenco está situado social e historicamente nesse contexto, sendo um produto da história, da articulação dialética entre estruturas sociais, estruturas produtivas, manifestações culturais e situação geográfica. Por isso se transformou e se transforma ao longo do tempo – porque as condições que definem essa integração se transformam – e também porque esse processo invariavelmente produz e estimula reflexões, críticas, reinterpretações e novas abordagens.

O retorno das caravelas de Colombo em 1493, após sua primeira viagem, ou *vuelta*, como Faustino denomina, produziu uma mudança radical em todos os âmbitos no pensamento europeu. "[...] um novo continente que, insisto, nem aparecia nos mapas, e o que é mais importante, trouxe novos e bons ares que acabaram dissipando a névoa que pairava sobre a Europa medieval". (NUÑEZ, 2022, s.p).<sup>2</sup> Faustino Nuñez cita o exemplo da *Chacona* e da *Zarabanda*, as que nomeia *Danzas Atlánticas*, e que ao desembarcarem nos portos espanhóis, influenciaram de maneira direta a música andaluza, espanhola e europeia. No entanto, alguns autores ainda sustentam que elas são de origem exclusivamente espanhola. O autor também defende que a *Soleá*, gênero considerado um dos mais fundamentais no flamenco, compartilha muitos elementos (ritmo, harmonia, métrica, compasso e forma) de fontes distintas, e algumas dessas fontes são evidentemente americanas. Nacionalismo exacerbado, ideias romantizadas e narrativas euro-centristas omitiram estas influências, desprezando a própria cultura mestiça hispânica, e Andaluza em particular, onde a "impureza" é o principal elemento das criações artísticas e culturais desse contexto.

Durante o Franquismo<sup>3</sup> na Espanha (período compreendido entre 1939 e 1975), foram escritos muitos manuais e lições sobre como bailar e cantar no flamenco e até mesmo como se deveria vestir. A partir dos anos 1960, surge o

---

<sup>2</sup> "[...] un nuevo continente que, insisto, no aparecía ni en los mapas, y, lo que es más importante, trajo nuevos y buenos aires que acabaron disipando la niebla que se cernía sobre la medieval Europa" (NUÑEZ, 2022, s.p). Tradução livre da autora.

<sup>3</sup> Segundo Ramirez (2009), o franquismo pode ser compreendido como a sociabilidade imposta, sobre todo o território espanhol, pelo regime ditatorial do general Francisco Franco, a partir do dia primeiro de abril de 1939. Vinculado ao final da guerra civil espanhola, este modelo político-social teve fim com o falecimento do ditador, em 1975. Entre os pilares do franquismo se encontravam o culto à personalidade do general, o catolicismo e o nacionalismo, todos marcados por uma perspectiva de realização autoritária de seus fundamentos. Segundo Nuñez (s.d.), o regime franquista viu a utilidade da música e da dança flamenca como meio para legitimar a identidade nacional. Serão os anos do chamado nacional-flamenquismo.

*Mairenismo*: corrente criada pelo *cantaor*<sup>4</sup> andaluz Antonio Mairena, e apoiada por aficionados, *flamencólogos* e críticos. Sem base científica, o *Mairenismo* estabeleceu que as origens do flamenco estavam na figura do *gitano*-andaluz - o qual sim teve uma participação incontestável na sua conformação, mas não a principal -, e difundiu a ideia do flamenco como *arte pura*, o que ainda hoje é defendido por alguns artistas e críticos.

Recentemente também se tem reivindicado a presença negra na construção do flamenco e em 2016 foi lançado um documentário que aborda essa temática. *Gurumbé. Canciones de tu memoria negra*, dirigido por Miguel Angel Rosales, afirma que na formação do flamenco, os negros são tão importantes quanto os ciganos, porém silenciados. Navarro e Lozano no livro *El baile flamenco. Una aproximación histórica* (2005) fazem uma revisão histórica da etapa em que se começa a gestar o que, em meados do século XIX, passou a ser conhecido como “*baile flamenco*”. Segundo os autores, a elegância, a graça e algo de picardia do flamenco, se originam dos andaluzes. Por sua vez, os ciganos teriam contribuído com a paixão, garra e temperamento. E finalmente, dos negros o flamenco teria incorporado a sensualidade e algo de descaramento. Os autores encerram sua reflexão com uma imagem curiosa: o baile flamenco seria uma criatura de braços andaluzes, pés de ciganos e quadris de negros (NAVARRO; LOZANO, 2005).

No documentário *Gurumbé*, percebe-se que não houve um elemento negro separado da população mourisca (já que os árabes permaneceram por oito séculos na Andaluzia), cigana ou andaluza, mas é interessante também ressaltar que a influência do continente americano na formação do flamenco não é destacada, a não ser pelo intercâmbio atlântico, um lugar de conflitos e tráfico de pessoas escravizadas. Afirma que antes do “descobrimento” da América já havia população escravizada em Sevilha, onde ali estavam judeus, árabes e ciganos convivendo. Com a chamada “reconquista” da Península Ibérica pelos reis católicos, os mulçumanos passam a serem vistos como inimigos e expulsos

---

<sup>4</sup> Chama-se *cantaor* o intérprete do *cante* (canto) flamenco. No XVIII se chamavam “cantadores” (e não cantores) aos intérpretes de *tonadillas* que ocuparam os cenários espanhóis desde 1750 até a entrada do século XIX. A partir de então, passam a ser conhecidos como cantadores os intérpretes do *cante andaluz*. Já no século XX, usa-se a expressão “cantaores”, para se referir aos flamencos propriamente ditos, tendo em vista a maneira de falar dos andaluzes. (NUÑEZ, s.d.)

de seus territórios, criando um ambiente homogêneo onde os elementos culturais se transformaram e essas identidades étnicas acabam diluídas (ROSALES, 2016). Para Nuñez, é justamente aí onde o flamenco começa a ser gestado. Os ciganos chegam na Andaluzia em 1462 e um século depois sua população aumenta consideravelmente, o que se supõe que muitos mouriscos e outros de pele morena tenham se unido a eles para evitar a expulsão (NUÑEZ, s.d.).

De qualquer maneira, é possível perceber muito fortemente os rasgos culturais comuns da diáspora africana dentro do flamenco, como a música associada ao movimento, ao tempo e espaço; a maneira de “pisar a terra”, de reunir-se em comunidade, a personalidade e expressividade únicas de cada artista. Há uma memória incorporada que permanece na música e na dança, e que através de uma investigação visual é possível detectar, mas que oficialmente, segundo Rosales (2016), não se discute na história. Através desse argumento, podemos estabelecer uma relação com a ideia do corpo-arquivo, esse registro no corpo que está impregnado de conhecimento e invisivelmente instalado na sociedade, e que traz uma identidade sociocultural que se preserva através do conhecimento oral, muito comum na cultura indígena e africana.

Como o corpo é um texto dinâmico e a matriz africana um dinâmico movimento, é no movimento do corpo que vislumbro a possibilidade de uma leitura de mundo a partir da matriz africana, o que implica em decodificar uma filosofia que se movimenta no corpo e um corpo que se movimenta como cultura. O corpo ancestral é a reunião desta filosofia, desta cultura, bem como o resultado desse movimento de contatos e conflitos que se deram e se dão na esfera social, política, religiosa e corporal (OLIVEIRA, 2007 apud SANTOS, 2019, p. 101).

Esse movimento também se dá a partir de um ambiente geográfico determinado, de uma paisagem, e as manifestações culturais também são produzidas a partir das relações entre sociedade/cultura/natureza, criando, de forma não linear, movimentos de tensão e resolução, caminhos de ida e volta, e que por isso seguem vivas e em transformação.

Esta discussão também pode ser explorada a partir de processos/relações entre arte e sociedade observados no novo continente. Do mesmo modo que artistas latino-americanos levaram suas influências ao território europeu/espanhol, artistas espanhóis transitaram no território latino-americano incorporando expressividades locais.

A professora e pesquisadora na área de danças Espanholas, Alessandra Gutierrez, vem realizando uma investigação muito interessante em periódicos do final do século 19 e início do século 20, sobre a História da Dança Espanhola em Florianópolis, Santa Catarina. Gutierrez está interessada pela troca cultural e pela transformação, a aprendizagem e intercâmbio que esses bailarinos puderam vivenciar entre o novo e o velho mundo,

[...] num tempo onde o deslocamento no espaço era feito por navios, não havia recursos de apoio como vídeos, internet, para auxiliar na aprendizagem da dança. Quando esses bailarinos começaram a se aventurar pelo mundo, lá no “início de tudo” (fins do século 19), quem veio para o Brasil? E para Florianópolis, veio alguém? Em que época? Como as pessoas daqui do Brasil e de Desterro/Florianópolis entram em contato com esta cultura da dança e música espanhola? (GUTIERREZ, 2020, s.p.)

A partir dessas indagações e das pesquisas iniciadas por ela, pode-se perceber que existia um fluxo muito grande de artistas entre Europa e América e essa troca cultural era sentida em muitos âmbitos. Gutierrez encontrou registros, já em 1863, de uma bailarina de Danças *Hespanholas* ou pré-flamencas que se apresentou em Florianópolis, quando a cidade ainda era chamada Desterro. Mendoza Ruiz bailava vestida de homem, ou “vestida a caráter” para bailar *O Torero de Madrid*, uma informação bastante curiosa para a época, sendo que quase um século depois, Carmen Amaya revolucionava o flamenco usando trajes masculinos.



Foto: Jornal *O Despertador*  
Fonte: Gutierrez, 2021.

Ainda de acordo com a pesquisa de Gutierrez, em 1915, La Africanita chega ao Rio de Janeiro, com os seus “*bailados hespanholes*”, e no Theatro República a anunciavam como *madrileña*.



Foto: La Africanita publicada em *Palcos e Salões*  
Fonte: Gutierrez, 2021.

Aqui é possível observar a convergência entre os argumentos de Nuñez e Gutierrez, na medida em que se apresenta, em território Americano, uma artista descrita pelos locais como madrilenha, mas que por sua vez, na Espanha, tinha *La Africanita* como seu nome artístico.

Há muitos outros registros encontrados por Gutierrez, que nos faz imaginar como se deu essa troca artística em solo brasileiro, como o da “célebre” bailarina “*sevillana cupletista*” Carmen Villar, que em 1917 esteve no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC), em Florianópolis e apresentou bailados dos tempos “andaluzianos”.

Gutierrez apurou também que nos anos 20 havia uma agência de “Theatro” chamada Internacional Kosmopol, que tinha dezenas de artistas “hespanhóis”, bailarinas(os), cupletistas, tonadilheiras, etc., e entre elas a cantora La Norma, que também se apresentou no Teatro Álvaro de Carvalho, em 1916.

“Ela dançou nos principais Teatros da época, “*Sympathica e applaudida*” também se destacou por sua graça, insinuante beleza e jovialidade. Norma era uma artista exímia e apesar de ser “hespanhola”, interpreta tipos caricatos das nossas sertanejas, cantando com sentimentos as toadas e sambas”. (GUTIERREZ, 2019, s.p.)



Foto: La Norma  
Fonte: Gutierrez, 2021.

Através dessas notas que saíam na imprensa, divulgando ou comentando sobre os espetáculos e os artistas que aqui se apresentavam, no período correspondente a “*Edad de Oro*” e a “*Ópera Flamenca*” na Espanha, constata-se que houve uma grande troca artística através do Atlântico. *Carmencita*, Carmen Dauset Moreno, a bailarina espanhola de Almería, que brilhava nas operetas e zarzuelas aqui no Brasil, dançava também o Maxixe, enquanto a brasileira Maria Lina e o seu par Duque faziam fama com o Maxixe na Europa.

Outro exemplo desse intercâmbio intercontinental encontrado nas pesquisas da Alessandra Gutierrez, é a bailarina “Malibram Preta” ou “Malibram Noire”, que vivia em Málaga, mas era nascida em Havana no ano de 1802 e citada em jornais brasileiros, como o Diário do Rio de Janeiro em 1866.

Importante lembrar que o protagonista de um dos primeiros filmes flamencos da história foi o bailaor hispanocubano Jacindo Padilla, conhecido como *El Negro Meri* ou *El Mulato Neri*, “provavelmente filho ou neto de pessoa escravizada liberta, porém criado na Andaluzia, onde alguns dados lhe

aproximam de Algeciras, embora é possível que fosse cubano de nascimento”.  
(MORA, KIKO, 2017, s.p.).<sup>5</sup>



Fotograma do filme *Danse espagnole de La Feria Sevillanos*.  
Exposição Universal de Paris de 1900. Irmãos Lumière.

Fonte: <https://catalogue-lumiere.com/danse-espagnole-de-la-feria-sevillanos/>

A partir do século XVIII, o *Fandango* se popularizou na Andaluzia, estava presente em festas populares, nas *tonadillas*, (gênero do teatro musical) e em diversas edições musicais. Antes de se tornar um gênero musical, se referia também a uma reunião festiva. Sua procedência é controversa, no entanto várias referências apontam a sua origem como americana, e para Faustino Nuñez, o sufixo *-ngo* revela uma possível origem africana, ou melhor afroamericana. (NUÑEZ, s.d.)

Dança introduzida pelos que estiveram nos *reinos das Índias* (ou seja, nas colônias da América espanhola) que se faz ao som de um toque muito alegre e festivo. Por extensão, se diz sobre qualquer cerimônia

---

<sup>5</sup> “[...] probablemente hijo o nieto de esclavo liberto pero ya criado en Andalucía, donde algunos datos le aproximan a Algeciras, aunque es posible que fuera cubano de nacimiento” (MORA, KIKO, 2017, s.p.). Tradução livre da autora.

ou banquete, festejo ou celebração onde se encontram muitas pessoas. (NUÑEZ, s.d., s.p.)<sup>6</sup>

Para Faustino Nuñez, o Fandango foi um baile que veio da América para a Espanha via Cádiz, cujo ritmo, progressão harmônica e outras características musicais se dissolveram para cristalizar em alguns dos estilos mais significativos do flamenco, como a *Soleá* e as *Cantiñas*, ou a *Caña* e o *Polo*.

Figure 2.3).



FIGURE 2.3 “Negro Fandango Scene, Campo St. Anna, Rio De Janeiro,” by Augustus Earle (1793–1838). Watercolor, ca. 1822. Courtesy of the National Library of Australia.

Cena de Fandango Negro, Campo Sta Anna, Rio de Janeiro.  
Fonte: GOLDBERG, 2019.

O “Fandango espanhol”, a Cachucha e também o Lundu eram dançados aqui no Brasil por Estela Sezefreda, atriz e bailarina brasileira, uma das pioneiras do teatro profissional no país. Segundo os anúncios de periódicos de inícios do século XIX, descobertos por Gutierrez, as danças espanholas já circulavam por aqui, principalmente no Rio de Janeiro, não por acaso, uma cidade portuária, e

---

<sup>6</sup> “Baile introducido por los que han estado en los reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo. Por ampliación se toma cualquier función o banquete, festejo u holgura al que concurren muchas personas”. (NUÑEZ, s.d., s.p.). Tradução livre da autora.

Sezefreda foi a primeira *pré-flamenca* a interpretar uma “dança espanhola” no teatro no Brasil.

Neste mesmo período, houve uma grande evolução das formas musicais onde se manifestaram os criadores e os melhores intérpretes de quase todas as variantes, muitas das quais se salvaram graças aos registros fonográficos do final do século XIX e início do XX.

Nesse universo é possível destacar o *cantaor* Silvério Franconetti, (italo-andaluz) considerado uma das figuras importantes, que além de profissionalizar o flamenco trouxe uma enorme contribuição ao gênero que se criava. Silvério viveu durante oito anos no Uruguai e no Brasil e quando regressa a Espanha, em 1864 faz seu primeiro concerto que, segundo Nuñez (2019), é o ponto de partida de uma revolução onde o flamenco se estabeleceria como espetáculo único nos cafés cantantes.

Inaugura em 1881, em Sevilla, seu próprio *Café Cantante*, que ainda segundo Nuñez (2019), foi a grande universidade do flamenco e onde o gênero se aperfeiçoou. Pouco ou nada se sabe dos tempos em que viveu em solo americano, se ele teria absorvido influências musicais dos lugares por onde passou, e no que essa experiência contribuiu, para que poucos meses após seu regresso tenha iniciado uma “revolução” no gênero.

Também em meados do século XIX, temos a célebre Carmen Amaya, bailarina e cantora de flamenco, nascida em Barcelona e que se estabelece na América durante nove anos, mais precisamente nos EUA e na Argentina, com seu marido, o guitarrista Sabicas. Porém pouco se sabe sobre como essa experiência americana impactou em sua arte.

Nos palcos brasileiros, surgia a atriz e bailarina de Florianópolis (SC), Thelma Elita Cardoso de Souza, que foi morar no Rio de Janeiro ainda criança, mas se apresentava frequentemente no Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) em Florianópolis. Admirada por artistas espanhóis como Mariquita Flores e Angel Pericet, aos sete anos se apresenta bailando um pasodoble “Torero” na Rádio Tupi. Teve aulas de ballet espanhol com Rubem Goya e Antônio de Córdoba, Thelma Elita costumava dançar *Sevillanas*, *Pasodoble*, *Soleá*, *Jota*, *Farruca*, *Malagueña*, além de atuar no cinema nacional. (GUTIERREZ, 2021)



Esq.: Jornal o Estado, 1958, Florianópolis, SC.  
 Dir.: Revista o Cruzeiro Internacional, Rio de Janeiro, 1962. (GUTIERREZ, 2021).

Já em tempos mais recentes, a partir dos anos 80, há que mencionar a percussão afrocubana como pioneira na música flamenco, sendo Rubem Dantas, músico brasileiro de Salvador (BA) responsável por tal proeza, junto ao maestro Paco de Lucía, que observou que o *cajón* (um instrumento simples da música negra do sul de Lima, Peru) tinha um som muito similar aos passos de um *bailaor*. Desde então se inaugura uma nova era para a percussão no Flamenco, sendo o *cajón* um instrumento quase indispensável na formação dos quadros flamencos hoje em dia.

Pode-se dizer, portanto, que a Andaluzia foi o ponto de convergência entre diversas culturas, mas que o oceano Atlântico foi o território marítimo, o espaço geográfico onde ocorreram as idas e vindas de artistas dos três continentes que o cercam, América, África e Europa. Em suas margens surgiram linguagens, expressões artísticas, corpos que se contaminaram, se dissolveram e se transformaram em uma infinidade de saberes interculturais. O flamenco, fruto dessa miscigenação, incorporou muitas formas musicais provenientes da América e da África, sobrepostas à música popular andaluza.

Andaluzia é o vértice de onde partiram as caravelas de Colombo, e o lugar para onde estas voltaram, primeiro em Sevilha e depois Cádiz, berços do flamenco. E durante séculos, em todas as direções, artistas cruzavam o oceano

em busca de oportunidades. E segundo Faustino Nuñez, a perspectiva atlântica nos traz a ideia de que a influência americana não seja apenas nas canções de *ida y vuelta*<sup>7</sup>, como se acreditou até agora na história do flamenco.

Quando você ouve uma milonga, uma *vidalita*, uma *guajira* ou uma rumba, claramente salta aos ouvidos que são traduções flamencas de canções *indianas* (americanas). Mas eu digo que na música do século XVI, sobretudo no século XVII e também no século XVIII, houve um fluxo e refluxo de milhares de idas e vindas nas quais o gênero flamenco foi marcado a ferro e fogo por referências americanas. (NUÑEZ, 2022)<sup>8</sup>.

E se a música e a arte em geral são reflexos do sentir coletivo de uma comunidade cultural, não é mais possível desconhecer ou omitir a importância dos intercâmbios culturais decorrentes desse fluxo transatlântico. Esta perspectiva torna-se importante, inclusive, para legitimar as interpretações locais e transformações produzidas sobre, e a partir, do flamenco desenvolvidas por artistas latino-americanos em seu próprio território, em uma posição de confronto à perspectiva hegemônica que estabelece a centralidade europeia como condição inquestionável.

São estes deslocamentos, mudanças de eixo e de olhar que apontam para possibilidades de entendermos e encontrarmos referências dentro de nossos próprios contextos culturais, buscando as outras margens da história.

## REFERÊNCIAS

GOLDBERG, Meira. ***Sonidos Negros***. Oxford University Press, 2019.

GUTIERREZ, Alessandra. **Entrevista: Alessandra Gutierrez Gomes**. Entrevista concedida a Marcos Cardoso. NDMais - Notícias de Santa Catarina, Florianópolis, 15 set. 2020.

---

<sup>7</sup> "*Cantes de ida e volta*" porque se acreditava que esses estilos haviam chegado à América pelos imigrantes espanhóis, ali haviam se transformado e, retornado em forma de palos flamencos.

<sup>8</sup> *Cuando oyes una milonga, una vidalita, una guajira o una rumba, salta al oído claramente que son traducciones a lo flamenco de canciones indianas. Pero yo digo que en las músicas del siglo XVI, sobre todo en el XVII y también en el XVIII, hubo ahí un flux et reflux de miles de idas y venidas donde lo americano está presente en toda la forja y la fragua del género flamenco.* (NUÑEZ, 2022) Tradução livre da autora.

GUTIERREZ, Alessandra. BLOG: **Histórias do Flamenco em Florianópolis com pitadas de Brasil**, Florianópolis-SC, 2021. Disponível em: <https://studioalegutierrez.blogspot.com/>. Acesso em: 15 fev. 2021.

MORA, Kiko. **Identifican a los protagonistas de las primeras películas de Lumière sobre baile flamenco**. Ruvid – Rede de Universidades Valencianas para el fomento de la I+D+i. Espanha, 26/10/2017.

ROSALES, Miguel Angel. **Gurumbé. Canciones de tu memoria negra** (documentário). Espanha, 2016.

SANTOS, Laudemir Pereira dos. A filosofia do malandro: estéticas de um corpo encantado pela desobediência. **Revista da ABPN**, Salvador, n. 31, p. 95 -112.

NAVARRO, José Luiz, LOZANO, Eulalia Pablo, **El Baile Flamenco Una Aproximación Histórica**. Ed. Almuzara, Espanha, 2005.

NUÑEZ, Faustino. **América en el Flamenco**. Editorial: Faustino Núñez. España, 2021.

NUÑEZ, Faustino. **América en el Flamenco**. **Revista Expo Flamenco**, Espanha, 2021. Acesso em: 20 fev. 2021.

NUÑEZ, Faustino. **América en el Flamenco** – entrevista concedida a *Duendeando*. Radio 3, Espanha, 28 jan. 2023.

NUÑEZ, Faustino. **El flamenco es una excusa para hablar de la importancia de América en la cultura europea** – entrevista concedida a Pedro Calvo. CTXT – *Contexto y accion*, nº 281, Espanha, fev. 2022.

NUÑEZ, Faustino. **Flamencópolis – plataforma para aficionados y profesionales del flamenco**. Espanha. Disponível em: <https://flamenco.plus/flamencopolis/antecedente/fandango-antiguo> Acesso em: 8 ago. 2019.

NUÑEZ, Faustino. **Terminología. Flamencópolis – plataforma para aficionados y profesionales del flamenco**. Espanha. Disponível em:

<https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/terminologia>. Acesso em: 23 mai. 2023.

NUÑEZ, Faustino. **Guerra y Postguerra. Flamencópolis – plataforma para aficionados y profesionales del flamenco**. Espanha. Disponível em: <https://flamenco.plus/flamencopolis/pagina/guerra-y-postguerra>. Acesso em: 25 mai. 2023.

RAMIREZ, Manuel. **Hace setenta años. El régimen político y su mentalidad**. Cuadernos de Pensamiento Político, Madrid, N° 22 (abril-junho) p. 157-172. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25597212>. Acesso em: 23 mai. 2023.

VERGILLOS, Juan. **Ébano y Marfil**. Crítica: Diário de Sevilla, Espanha, 7 out. 2019. Acesso em: 31 jan. 2023.

# **A DANÇA NO FESTIVAL DE ARTE DE SÃO CRISTÓVÃO (SE): ENTENDIMENTOS, PRODUÇÃO E DIFUSÃO ARTÍSTICA A PARTIR DA DÉCADA DE 1970**

**Carolina Angélica Dantas Naturesa**

Este texto pretende pensar a dança dentro do Festival de Arte de São Cristóvão (FASC) como espaço onde foram construídos certos entendimentos artísticos sobre dança, repercutindo como um dos elementos culturais incluídos na programação do festival desde seus anos iniciais. O FASC foi local de encontro, de intercâmbios de artistas, grupos de Sergipe, do Nordeste, e de companhias de projeção nacional, a exemplo da paulista Ballet Stagium. Essas programações contavam com espetáculos, oficinas e aulas, mostras, etc., tendo se iniciado no ano de 1972, no mês de setembro, em comemoração ao Sesquicentenário da República. Nesse festival, a dança acabou construindo seus entendimentos e tomando seus rumos, tornando-se referência enquanto produção artística no estado a partir das criações que circulavam por ele, bem como pelo trabalho pedagógico e coreográfico de pessoas que residiam em Sergipe durante sua realização, como a bailarina, professora e pesquisadora Lu Spinelli<sup>1</sup> (1950-2015).

O FASC foi pensado por um grupo de professores e intelectuais, a exemplo do jornalista e escritor sergipano João Oliva Alves (1922-2019), que, à época, era Assessor de Relações Públicas da Universidade Federal de Sergipe (UFS), iniciando uma parceria entre esta e a Prefeitura de São Cristóvão, cidade sede da instituição de ensino e primeira capital do estado. A UFS, por sua vez, pretendia desenvolver atividades extensionistas do município, já considerado histórico por ser a quarta cidade mais antiga do país, e que, durante os dias de realização do primeiro festival, tornou-se, simbolicamente, a capital. Nas palavras de Alves:

Em abril de 1972, exercendo a função de assessor de Relações Públicas da Universidade Federal de Sergipe, fui incumbido pelo reitor João Cardoso do Nascimento Júnior, de propor um programa para

---

<sup>1</sup> Lu Spinelli nasceu em Salvador (BA) em 25 de novembro de 1950 e residiu em Aracaju entre 1971 e 2015, ano de seu falecimento.

inserir a mesma universidade nas comemorações nacionais do Sesquicentenário da Independência do Brasil. A “proposta” que apresentei sugeria uma semana cívico-cultural, coincidindo com a Semana da Pátria, aberta em 1º de setembro com uma entrevista coletiva do reitor à Imprensa, sobre a passagem do Sesquicentenário, enfatizando o fator cultural no fortalecimento de uma consciência nacional autonomista e destacando o papel da UFS - então no seu quarto ano de fundada - na formação de quadros humanos e técnicos, em prol dessa autonomia. À entrevista seguir-se-ia um ciclo de palestras de professores, nas unidades acadêmicas, encerrando-se por um festival de corais, com um final apoteótico, cantando, em conjunto, os hinos da Independência do Brasil e de Sergipe e o Hino Nacional Brasileiro. Esta última parte, atualizaria antiga sugestão do maestro Genaro Plech<sup>2</sup>, do coral da UFS, pela realização de um festival de corais, no ambiente barroco do Convento São Francisco, de São Cristóvão, nas noites de 06 e 07 de setembro, à luz de velas, com o nome de ‘Festival Primavera’ (ALVES, 2008. p. 9).

Necessário se faz explicar um pouco mais não só a proposta inicial, mas, de fato, como configurou-se a programação do primeiro festival, que reverberou na intenção de continuar a realizar-se nos anos seguintes. Importante mostrar como se deu essa realização porque tenta-se evidenciar como se deram esses acontecimentos, com seus participantes, e como suas compreensões sobre cultura, arte, comunidade, extensão universitária, educação, construíram noções do que se precisava ou não ser comunicado, mostrado, ministrado, e exposto à população da cidade de São Cristóvão, estendendo-se à do Estado de Sergipe. E, posteriormente, enquanto o festival tomava maiores proporções, este ia sendo repensado, aparentemente, do ponto de vista desses intelectuais.

Ao fim, a programação do 1º FASC teve como presidente da comissão Albertina Brasil Santos e Maria Thetis Nunes como vice, ambas professoras da UFS, em colaboração com Alencar Filho e Núbia Marques (também professores da UFS). A comissão teve os Festivais de Arte de Ouro Preto (MG), bem como o de Marechal Deodoro (AL), como referências de eventos já realizados dessa

---

<sup>2</sup> Genaro Sampaio Plech (1907 - ?), músico, maestro, compositor e professor nascido no município de São Miguel dos Campos, Alagoas. Estudou no Conservatório de Canto Orfeônico do estado do Rio de Janeiro. Mudou-se para a cidade de Aracajú, onde foi diretor adjunto e professor catedrático da cadeira de música da Escola Normal do Estado de Sergipe. Em 1944, cria o Coral Villa Lobos e logo em seguida funda o Conservatório de Canto Orfeônico do Estado de Sergipe, que foi inaugurado no dia 28 de novembro de 1945. Foi diretor do Instituto de Música de Canto Orfeônico daquele estado. Também foi diretor de orquestra em Maceió e em Recife, professor de piano nestas cidades e na cidade de Penedo (AL). Compôs: *Sonhar é Viver*, *Valsa Lenta para Piano*, *Poesia de Zanelli Caldas*, *Maceió*, *Litografia Trigueiros* e *Veni Sancte Spiritus*. Pelos relevantes serviços prestados à cultura e a música do estado de Sergipe, foi construída uma praça no centro da cidade que leva seu nome. Disponível em: <https://www.portalescritores.com.br/texto/7670/biografia-do-maestro-e-pianista-genaro-sampaio-plech.html> - Escrito por Ernande Bezerra de Moura. Acesso em 13 fev. 2023.

natureza (ALVES, 2008, p. 9). Assim, os encaminhamentos dados à programação inicial evoluíram para um “Grande Festival em São Cristóvão, que reunisse um maior número possível de manifestações culturais, artísticas e folclóricas de Sergipe e algumas de outros estados” (ALVES, 2008, p. 9).

Ainda segundo Alves:

Na nova programação, as atividades culturais incluíam: seminários e cursos sobre o processo de independência brasileira, sobre museologia, história das artes plásticas, da literatura sergipana (com lançamento de livros) e também comunicação (jornalismo e cinema); as atividades artísticas abrangiam oficinas de arte, concertos de corais e de música de câmara; retretas, jograis e shows de música popular, espetáculos de teatro, ballet e de ginástica moderna; exposições coletivas de pintura, escultura, fotografia e artesanato; finalmente, apresentações de grupos folclóricos. (ALVES, 2008, p. 9)

Nesse contexto de comemoração, o civismo, a identidade nacional e a cultura foram propostos enquanto forma de comunicação entre a instituição UFS e a população do estado como política educacional e cultural. Percebe-se nessas citações as intenções de aproximação entre universidade e comunidade, como forma de atuação além do ensino. Uma proposta de acesso democrático à informação, onde o artístico-cultural orientava-se pelas comemorações do Sesquicentenário da República. Contudo, a proposta já evidenciava o desdobramento do festival para outras funções, além da comemorativa. Ou seja, pode-se afirmar que passa a ser significativo discutir como a dança foi trabalhada, percebida e incluída na programação a partir de um discurso cívico, cultural, político e social, e como isso implicou num planejamento do papel da dança no FASC, que acabou sendo incluída nas programações seguintes. Ao que parece, e que precisa de informações mais concretas, como programas, e textos, a dança no FASC tornou-se referência para a prática artística em Sergipe. Cabe evidenciar o trabalho desenvolvido por Lu Spinelli ao longo das duas décadas em que esteve no grupo de produção do FASC, bem como, as ações da artista enquanto uma pensadora de dança nesses ambientes: Aracaju, festivais, mostras, intercâmbios, ensino de dança. Acredita-se que seu entendimento de dança moderna, e de dança em geral, colaborou para o desenvolvimento e a continuidade da dança em diferentes espaços de Sergipe, como o FASC.

Partimos da hipótese de que a dança foi pensada para estar na primeira edição e na dos anos seguintes, por conta da iniciativa de Spinelli, convidada a integrar a comissão de produção do festival. Ela organizou a inclusão da dança nas décadas de 1970 e 1980<sup>3</sup>, promovendo um intercâmbio entre artistas, tanto por meio das programações do FASC, quanto por meio de instituições sergipanas, de natureza pública, mediando a circulação de espetáculos, aulas abertas, oficinas, rodas de conversa. Spinelli trouxe consigo concepções artísticas sobre dança desenvolvidas durante seu processo de estudos na cidade de Salvador, onde permaneceu até o início de seus vinte anos de idade. Em Salvador, passou por formação nos cursos livres da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), na escola de balé do Teatro Castro Alves e em outros espaços de dança da cidade. Seu entendimento de dança é permeado por princípios artísticos que moveram essa artista a criar, ensinar e produzir no Estado de Sergipe. Foi atuante na dança sergipana como proprietária do Studium Danças (sua escola de dança), o Grupo Studium Danças (companhia fundada e dirigida por ela) e na função de produtora cultural<sup>4</sup>. Além do papel atribuído a Spinelli, a disseminação da dança moderna e contemporânea em Aracaju não seria possível se também não existisse uma estrutura para realização das programações do FASC, que possibilitaram o acesso à reflexões artísticas atualizadas.

O festival foi pensado como ferramenta do Estado militar preocupado em estabelecer diretrizes para a Arte e a Cultura, num contexto de discursos de nacionalismo. Então convinha nesse período, promover e conduzir um festival de envolvimento artístico-cultural de projeção nacional, pensado e coordenado por intelectuais do estado, geralmente vindos da UFS. A política cultural vigente era voltada para uma arte capaz de mostrar a ação do Estado como provedor, preenchendo ausências ou determinando as ações artístico culturais, visando, principalmente, a promoção do turismo (NATURESA, 2017, p. 22).

Segundo Dantas:

---

<sup>3</sup> Para mais informações, sugere-se acessar os programas que encontram-se no acervo do FASC, localizado no Arquivo Geral da Prefeitura do Campus da UFS em São Cristóvão.

<sup>4</sup> Naturesa (2017) desenvolve uma análise sobre o ensino de dança moderna em Sergipe por meio da atuação de Spinelli nas décadas de 1970-80, no Studium Danças, escola de dança fundada na chegada da artista em Aracaju, bem como, do Grupo Studium Danças.

O período de 1964-1982 foi marcado pela predominância do Estado, em meio a uma contínua tensão com a sociedade, inclusive com alguns setores artísticos.

Ao tempo em que os militares tentavam reorientar a política e a economia, empenhavam-se também em estabelecer novos padrões para o setor cultural. A exemplo do que ocorrera no Estado Novo (1937-45), a preocupação com o patrimônio histórico nacional entrou na pauta, associada ao incentivo às criações artísticas, inclusive às tradições populares, ligadas ao folclore, de forma a favorecer o turismo (DANTAS, 2022, p. 248).

E ainda:

A orientação da política cultural nacional começou a repercutir de forma efetiva em Sergipe na gestão de João Garcez (06.1970 a 15.03.71), quando o Departamento de Cultura e Patrimônio Histórico (DCPH) e o Conselho de Cultura passaram a funcionar subordinados à Educação (DANTAS, 2022, p. 252).

E para aprofundar ainda mais essas decisões tomadas compulsoriamente,

O [...] projeto militar voltou-se a oferecer uma política cultural para o país no sentido de integrar a nação no novo processo de desenvolvimento em curso. Desde a instalação de um Conselho Federal de Cultura (CFC), em 1966, composto por intelectuais de prestígio nacional, começaram as sugestões para a elaboração de um projeto cultural. Alguns conselhos estaduais de cultura foram formalmente criados, inclusive o de Sergipe em 1970 (DANTAS, 2022, p. 251).

Parece que a dança, e possivelmente outras artes, estava nas programações anuais do FASC mais como mostras artísticas do que no papel de abordar discussões de temas como a cadeia produtiva, suas relações com a sociedade, a acessibilidade, etc. A respeito da dança nesse período, Dantas (2022) evidencia ações nascentes de dança no estado, como o caso do funcionamento de

[...] algumas casas, dedicadas ao ballet, abriram em Aracaju voltadas sobretudo para jovens, ensinando coreografias ritmadas com técnicas cada vez mais aprimoradas. No período de 1965-1969, funcionou a primeira Escola Sergipana de Ballet, cultivando especificamente o balé clássico. Nos anos setenta, foram fundados o Studium Danças e a Escola Moema Maynard. Trazendo inovações, afirmaram-se pela continuidade e pelo aprofundamento (DANTAS, 2022, p. 256-57).

A presença da dança na programação do FASC nos anos iniciais, parece ter passado por critérios valorativos vindos de referências externas ao estado, como de grupos e companhias de projeção nacional. Além do Balé Stagium já

citado, o Grupo de Dança Contemporânea de Dança da UFBA também passou por algumas edições, reunindo-se em ações locais de intercâmbios. Acredita-se que a presença de tais grupos influenciaram artisticamente a dança local. Questiona-se: Quais critérios de seleção eram utilizados para a escolha de alguns artistas e não de outros? Havia problematização acerca da programação que era feita? Interesses estéticos e políticos estiveram implicados na escolha de determinadas poéticas em detrimento de outras? Afinal, qual o lugar da dança nas programações do FASC?



Cartaz do I Festival de Arte de São Cristóvão  
Em: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE.  
Uma história em cartaz: FASC (2008, p. 21)



Primeiro FASC

Foto: Arquivo pessoal de Ângela Ferreira

Disponível em: <http://www.clicksergipe.com.br/entretenimento/3/46366/especial-fasc-2018-a-historia-do-festival-de-artes-de-sao-cristovao-.html>. Acesso em 10 jan. 2021.

Uma questão de relevância para a discussão da dança no FASC é a produção local. O quê ou quem fez circular a produção de dança local, regional e nacional não foi somente a UFS e a Prefeitura de São Cristóvão enquanto instituições públicas. Há que se reconhecer como de imensa importância o trabalho dos produtores locais, artistas que desempenharam o papel de agentes culturais, agindo colaborativamente na construção de diálogos artísticos dançantes. Spinelli, enquanto pessoa escolhida por um círculo intelectual que pensou o FASC, é alçada a um patamar de acesso às informações, contatos, espaços e ao poder público. Assim, acabou se tornando mediadora nas relações institucionais com os circuitos artísticos locais e fora do Estado.



Lu Spinelli dançando no FASC  
Foto: Acervo de Lu Spinelli [Autoria: provavelmente Dinho Duarte]; s/d<sup>5</sup>

Por fim, o FASC, bem como, a dança que perpassou por ele, configura uma outra maneira para pensar a produção e difusão da dança nacional: como festivais de arte e cultura colaboraram para o incentivo à produção coreográfica brasileira nesse período, mesmo sob a regência da ditadura militar<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Essa fotografia foi usada para confecção do cartaz do 29º FASC (2002), em homenagem aos 30 anos de dança de Lu Spinelli em Sergipe.

<sup>6</sup> Outra questão que pode ser aprofundada é essa relação entre as artes e seu papel de transgressão no período da ditadura militar, visto que a dança, por sua natureza de realização em cena diferente do teatro, muitas vezes passou despercebida em seus discursos ativistas politizados.

## A DANÇA SERGIPANA E O FASC

Alguns questionamentos se fazem necessários para pensar a dança sergipana para além do que circulou pelo FASC, como: Como se configurou a dança cênica brasileira em suas estéticas? Como se construíram as narrativas memorialistas e historiográficas acerca dessas produções? O que não está presente nessas narrativas, e por quê e a quem interessa estar ou não presentes? Quais implicações políticas, culturais, históricas e estéticas perpassam por essas produções?

Alvarenga (2012) em seu ensaio “Memória e história da dança no Brasil” expõe o quanto o campo de pesquisa sobre a história da dança brasileira vem crescendo nas últimas décadas:

[...] pode-se constatar que cresce a cada dia o número de pesquisadores dedicados a esses temas, que, oriundos de distintas áreas de conhecimento – artes cênicas, educação, comunicação e semiótica, antropologia, sociologia, educação física e história -, e com metodologias de pesquisa e perspectivas distintas, têm promovido uma compreensão mais dilatada dos caminhos que, aos poucos, vêm constituindo um acervo de diversificadas formas de memória, fontes e olhares, possibilitando a construção de uma possível história da dança brasileira, cujos muitos sentidos vão surgindo e dando sua contribuição para a estruturação de um campo” (ALVARENGA, 2012, p. 151-169).

Fazer um estudo histórico da dança sergipana é também construir novos olhares sobre a dança brasileira, ainda mais se percebermos a óptica de realização do FASC, festival que acolhia produção de vários estados do país. Coreografias e produções de dança presentes no FASC acabaram tornando-se referências sobre o fazer, pensar, produzir, receber, analisar, criticar, formar para dança no Estado de Sergipe. Também colaboraram, em tese, no desenvolvimento pedagógico de Lu Spinelli em seu espaço, o Studium Danças. Sobre suas práticas e metodologias, notamos que:

[...] além da Dança Moderna e Contemporânea citadas durante os depoimentos, outras informações que chegaram foi que Lú também dava aulas de improvisação, danças afro-brasileiras, danças folclóricas, balé e, posteriormente, jazz dance. Ela também preocupava-se bastante com os aspectos teóricos das danças, incluindo em suas aulas debates sobre história da dança. E com o tempo, ela foi convidando professores de diferentes linguagens para trabalhar na escola, incluindo o balé por pensar que era importante para a formação técnica do bailarino (NATURESA, 2017, p. 18).

Vale lembrar importantes iniciativas como a da Escola de Dança da UFBA, a qual já “inicia” vanguardista em sua linguagem expressionista, experimental, profissional, interdisciplinar e intercultural, redimensionando o cenário da dança brasileira (ARAÚJO, 2012; SCHAFFNER, 2012).

Ainda em 1971, Laís Morgan assumiu a chefia do Departamento de Dança da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA (...).

Em 1972, Laís Morgan contratou Clyde Morgan para ministrar um curso de dança da técnica de José Limón e, em seguida, o convidou para dirigir artisticamente o GDC<sup>7</sup>. Morgan, ex-dançarino da companhia de José Limón e pesquisador das danças africanas, imprimiu ao grupo uma nova roupagem, mais próxima à cultura baiana, ainda que sob um viés contemporâneo.

Nesse momento, há uma ruptura com a linha estética europeia até então cunhada por Yanka Rudzka e Rolf Gelewsky na Escola e, especificamente, no trabalho artístico do GDC. Nesse contexto, Clyde Morgan propõe um curso de técnicas para homens, no intuito de inserir dançarinos com origem em trabalhos ligados à cultura popular no GDC.

[...]

Lia Robatto avalia que Clyde Morgan teve sucesso na sua investida no GDC por conta de sua vertente “folclórica”. Segundo ela, como seu trabalho tinha por base uma pesquisa sobre a cultura africana, era como se seu interesse não competisse com a vertente contemporânea ocidental da Escola de Dança. Nesses termos, ele teria escapado aos cerceamento artístico que sofreram os outros profissionais que passaram pela Escola (ARAÚJO, 2012, p. 97 e 98).

Vanguarda, experimentação e questionamentos sobre a cultura ocidental na dança cênica brasileira possivelmente perpassam por diversos terrenos pisados por estes artistas da dança. E possivelmente pelo FASC.

A cidade de Aracaju conecta-se com tais movimentos de renovações estéticas da dança das décadas de 1960 e, especialmente, a de 1970, a qual vivenciou não só o surgimento de novas companhias e grupos, mas ações de artistas independentes, mesmo ligados a instituições de ensino. Neste período de intensa produção em novas propostas de dança, Sergipe não passou intacto. Mesmo já existindo escolas de balé e jazz dance na capital, foi com a chegada de Spinelli que, estética, cultural e politicamente, a dança passou a ter outros aspectos além do que estava estabelecido. Com ela, a cidade de Aracaju conhece

[...] a dança moderna e outras técnicas, novas maneiras de dar aula, outras trilhas sonoras de aulas, novos figurinos, etc. Iniciou a formação de dançarinos, bem como a profissionalização da dança. Foi de sua iniciativa a formação do primeiro grupo de dança da cidade, o Grupo

---

<sup>7</sup> Grupo de Dança Contemporânea - Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Studium Danças, iniciado com suas primeiras alunas. Essas primeiras ações aos poucos foram formando o grupo que teve projeção profissional posteriormente.

[...]

Lú envolveu-se em diversas funções, como: professora, dançarina, coreógrafa, produtora e diretora, não só ampliando a situação da dança em Aracaju, como transformando a percepção do que se fazia até então. Formou gerações de dançarinos através de sua pedagogia de dança moderna e contemporânea, tornando-se referência na cidade, e também tornando-se reconhecida no estado de Sergipe, como no Brasil, participando de eventos como professora e jurada. (NATURESA, 2017, p. 21 e 23).



Rita Trindade e Lu Spinelli. VII FASC, 1978.

Foto: autoria desconhecida  
Acervo de Rita Trindade

Há que se desdobrar ainda mais esse texto como tentativa de entender mais seus próprios questionamentos. Os sentidos de um festival institucional no período militar, sua proposta de aproximação da comunidade local em uma cidade histórica numa data cívica, fazem refletir a situação das artes e de manifestações culturais que circularam em suas programações. Além disso, ainda há caminhos a se percorrer para entender mais o papel de Lu Spinelli nesse festival e sobre como suas ações reverberam na dança sergipana por meio de sua atuação como produtora cultural, coreógrafa e professora de dança, iniciando um percurso de desenvolvimento de sua própria pedagogia de dança.

Espera-se que esse artigo possa ter aberto um caminho de reflexão para mais aprofundamentos sobre os temas presentes nele, os quais são importantes, já que não somente pelo FASC, mas em outros festivais e outros tipos de palcos

passaram grupos e companhias de dança locais e de projeção nacional, os quais suas estéticas impactaram na formação de gerações de artistas da dança que tiveram acesso a esses circuitos.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Arnaldo. Memória e história da dança no Brasil. In: **Em cena: ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança**. Inês Bogéa (Org.). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ALVES, João Oliva. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE. **Uma história em cartaz – FASC**. Festival de Arte de São Cristóvão. Terezinha Alves de Oliva, Otávio Luiz Cabral Duarte, Rosane Bezerra Soares (Orgs.). São Cristóvão: UFS, 2008.

ARAÚJO, Luana Vilaronga Cunha de. **Lia Robatto e o Grupo Experimental de Dança: estratégias poéticas em tempos de ditadura**. Salvador: EDUFBA, 2012.

NATURESA, Carolina Angélica Dantas. **Lu Spinelli e o ensino da dança moderna: a escola ao grupo Studium Danças**. Laranjeiras, 2017. 78 f.: il. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Licenciatura em Dança) – Departamento de Dança, Universidade Federal de Sergipe, 2017.

\_\_\_\_\_. **Dança e identidades: Possibilidades de afirmações identitárias na dança em Aracaju**. Salvador, 2010. 140 f.: il. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, 2010.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **A dança expressionista: Alemanha e Bahia**. Salvador: EDUFBA, 2012.

## QUANTAS DANÇAS CABEM NA DANÇA?

Patricia C. B. F. Werneck

Neste artigo pretendo traçar algumas considerações sobre o processo de formação do profissional da dança na contemporaneidade, sob a ótica de minha prática como docente e artista. Essas considerações serão permeadas por assuntos que tocam em questões como as relações étnico-raciais no ensino da dança; as possibilidades que os conhecimentos das africanidades oferecem à criação em dança; e a problemática da discriminação e o racismo nas estruturas da dança. Não quero chegar a conclusões determinantes para um caminho único a ser seguido, mas venho levantar perguntas que me tem instigado nos últimos anos, para começar a traçar um possível percurso na construção de um pensamento sobre o assunto.

Muito se tem discutido sobre a formação em dança e os componentes curriculares dessa formação. Tanto no ensino técnico e universitário, como em outros contextos, como escolas de dança, particulares e públicas. Sabemos que existe uma variedade de possibilidades de atuação na área da dança. Vou discorrer aqui sobre dois campos da atuação profissional - o artista da cena e o professor de dança – eixos com os quais estou mais familiarizada. A distinção que faço aqui diz respeito apenas à necessidade de traçar um pensamento relativo a cada uma dessas áreas, reconhecendo, no entanto, o quanto podem estar imbricadas.

Cada vez mais tem chegado às escolas e à cena artística pessoas interessadas em outras danças, que não somente o clássico e o contemporâneo. É notório que há um perfil de dançarino com uma formação diversa e vasta, que vai além das tão difundidas e consolidadas técnicas de balé clássico e de abordagem contemporânea. Percebo a presença de alunos e artistas extremamente potentes e virtuosos no trabalho com danças de rua, *jazz*, contat-improvisação, danças populares, passinho, improvisação, *dance hall*, danças sociais, enfim – uma diversidade de estilos e técnicas. Corpos plurais, múltiplos, capazes de se movimentar lançando mão de várias técnicas e procedimentos de criação para se expressar. Isso sem falar nas inúmeras possibilidades de

abordagens somáticas, que tanto vem contribuindo para a formação do bailarino. Então, quando falamos de formação profissional em dança, de que profissional estamos falando? Que profissional de dança estamos formando? Em relação ao artista da cena, que estéticas, que linguagens, que técnicas de dança são necessárias hoje para se formar um bailarino profissional?

Na dança cênica da atualidade, a criação coreográfica tem se desenvolvido de forma processual e o coreógrafo nem sempre tem uma proposta totalmente formalizada previamente ao início do trabalho com os bailarinos. Além disso, há uma preocupação em não restringir sua liberdade criativa. Os coreógrafos atuais trabalham aproveitando e estimulando o repertório corporal de cada intérprete em sua potência criadora, utilizando movimentos que eles próprios propõem durante os ensaios, evitando dessa forma, impor um vocabulário previamente determinado. Ou seja, seguem criando junto e organizando o material coreográfico à medida em que vai sendo elaborado. A criação passa a ser pesquisa de movimento, e o bailarino, parte ativa do processo, se coloca como um investigador, buscando novos códigos e padrões corporais, amplificando padrões já existentes no seu corpo e explorando suas possibilidades de comunicação e composição com outros movimentos e elementos da cena. Temos ainda o bailarino que é criador e intérprete de seus próprios trabalhos cênicos e lança mão de diversas técnicas para criar suas obras.

Outro ponto que podemos apontar é a diversidade e a multiplicidade. Do meu ponto de vista, a cena contemporânea cada vez mais vem apresentando estéticas múltiplas, o que reforça a necessidade de busca de uma formação multidisciplinar, que envolva a diversificação de disciplinas, abrangendo várias linguagens artísticas e outras áreas de conhecimento. Em um de seus artigos, a pesquisadora Ana Terra<sup>1</sup> apresenta algumas ideias norteadoras para os processos de formação do dançarino contemporâneo fundamentadas em algumas noções de corpo:

[...] corpo-investigativo, capaz de explorar, improvisar, pesquisar gestos e movimentos de dança; corpo-plural, capaz de transitar pela diversidade de técnicas, procedimentos criativos, conhecimentos de

---

<sup>1</sup> Ana Terra é professora-doutora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência nas áreas da Educação e de Artes, com ênfase em Dança, principalmente nos seguintes temas: abordagens somáticas, processos de criação e pedagogia da dança.

outras áreas e gêneros artísticos; corpo-próprio, capaz de revelar sua singularidade (sua dança enquanto dança), aquilo que lhe é próprio, particular. (TERRA, 2008, p. 61).

Diante desse cenário, que processos educacionais as escolas de formação precisam empreender para abarcar essa complexidade? Para começar a responder esta questão, devemos colocar novas perguntas. De que dança estamos falando? O que pensamos como dança? Estaríamos privilegiando algum tipo de técnica em detrimento a outra? Entendemos dança aqui não como um ajuntamento de passos para criar uma sequência coreográfica, mas como um território de construção de identidades e discursos. Mesmo quando se trata de uma proposta cênica centrada prioritariamente na movimentação do bailarino, há um discurso colocado ali. Com que ferramentas esse discurso se materializa?

Vamos voltar para as danças que estão chegando com os dançarinos – o hip hop, o *jazz dance*, o passinho, as danças populares, o contato-improvisação, o *dance hall*, a improvisação, as danças sociais, entre tantas outras. Cada uma dessas manifestações se desdobra em um leque de variações dentro da própria linguagem. Quais suas origens e características?

O **hip hop** pode ser considerado uma manifestação cultural. O movimento nasceu nos Estados Unidos, na década de 1970, e tem como base as críticas à desigualdade social, à violência e ao racismo, principalmente nas periferias. É uma cultura de rua que envolve quatro pilares: ritmo e poesia (rap com *MCs* e *DJs*), dança (*break*) e arte gráfica (grafite). O movimento hip hop chegou ao Brasil nos anos 1980.

O **jazz dance** surgiu no século XVIII e suas raízes são africanas. O estilo foi desenvolvido pelos negros escravizados que, levados para a América para servir de mão de obra escrava nas fazendas, carregaram naturalmente uma rica e variada cultura popular, que incluía a dança e a música. Foi constituída da incorporação de danças praticadas pelos brancos aos movimentos realizados pelos negros. É uma expressão artística que mistura elementos das danças africanas e características das danças europeias.

As **danças populares brasileiras** estão distribuídas e representadas em cada região do país. Baseadas em festas populares e danças folclóricas ou religiosas, os diversos tipos de danças brasileiras fazem parte de uma riqueza

cultural resultante de um país constituído por uma população multicultural. Por esse motivo, cada região possui suas particularidades, tanto pelos povos que vieram a habitá-la quanto pelas próprias características geográficas locais. As danças brasileiras são o resultado de uma mistura entre as danças típicas indígenas com as de origem africana e europeia. Isso resultou em uma grande diversificação de temas, estilos e ritmos.

**O passinho** é um estilo que mistura *breaking*, frevo, samba e capoeira e surgiu nos bailes *funk* das favelas cariocas nos anos 2000. É uma dança capaz de aliviar tensões entre favelas, através das batalhas realizadas entre as comunidades. É originalmente dançado ao som do *funk* carioca e se caracteriza por um movimento coordenado e rápido dos pés e das pernas. Como qualquer dança, o passinho exige técnica e muito treino. Uma das características do estilo é que ele dá grande liberdade de criação ao dançarino, que pode imprimir suas características pessoais aos passos, criando estilos únicos.

O **contato-improvisação** foi proposto primeiramente por Steve Paxton, dançarino e coreógrafo norte americano, em 1972, que estava interessado em descobrir como a improvisação em dança poderia facilitar a interação entre os corpos, suas reações físicas, e em como proporcionar a participação igualitária das pessoas em um grupo, sem hierarquias. A técnica consiste num trabalho em dupla, ou em grupo, em que o peso e o contrapeso são os elementos chaves para o movimento acontecer, de forma improvisada e consciente, na relação entre corpos.

**Dance hall** é um gênero musical e uma dança popular jamaicana criados no fim da década de 1970. Os passos de dança, em sua maioria, querem passar mensagens bem diretas. Questões de gênero são muito fortes no *Dance hall*, existem passos masculinos e femininos, todos com intenções de autoafirmação e muita sedução.

O que essas técnicas têm em comum e como o conhecimento sobre elas pode contribuir para a organização de um processo de formação de bailarinos? Em primeiro lugar, a necessidade de um movimento coletivo, libertário, onde os intérpretes tenham a possibilidade de se expressar a partir de códigos corporais com os quais se identifiquem, favorecendo a expressão de sua subjetividade, corporalidade e visão de mundo. A maioria das danças mencionadas tem também em comum uma origem em diálogo com a cultura africana, com

elementos negros, de forte potência expressiva. Algumas delas surgem e se desenvolvem na periferia dos centros urbanos, consideradas marginais. Todas elas operam com a noção de tempo não linear - conceito importante da cosmologia africana - uma vez que tem como princípios a improvisação, a possibilidade de jogo em tempo real, ouvindo todas as possibilidades que se apresentam no instante da performance. Operam fora da lógica de ter que chegar a algum lugar, fortalecendo o pensamento de travessia.

Depois de expor uma noção sobre essas danças, vamos olhar para as pessoas que dançam. Quem são os dançarinos de hoje? De onde vêm? Quais são seus interesses? Quais suas referências estéticas e corporais?

Em um documentário sobre danças negras<sup>2</sup>, o bailarino e coreógrafo Rui Moreira<sup>3</sup> diz: “Quando dançamos, não estamos dançando sozinhos”. O que está por trás desta afirmação? Inspirada no próprio exemplo que ele propõe no vídeo, e tirando do contexto pessoal abordado, exemplifico aqui de forma genérica:

Este é MENINO.

MENINO é filho de MÃE e de PAI. MÃE é filha de AVÓ e AVÔ.

PAI é também filho de AVÓ e AVÔ (outros).

AVÓ e AVÔ são, cada um, filhos de BISAVÓ e BISAVÔ.

E assim sucessivamente, vai sendo construída uma rede infindável de heranças de características pessoais, relações culturais e referências. Cada um de nós carrega traços pessoais e culturais de pessoas que viveram em épocas anteriores à nossa e pessoas com as quais convivemos e que contribuem com nosso processo de formação. Na dança, cada vez que nos expressamos, está ali presente nossa visão de mundo, que é constituída de todas essas referências somadas a nossas capacidades técnicas.

O que significa isso? Cada sujeito dançante traz consigo uma rede de saberes tanto de origens remotas como de origens diretas, que influenciam e constituem seu modo de se colocar no mundo. Essas influências poderão ser percebidas na diversidade de interesses que tem e que buscam. E o que isso

---

<sup>2</sup> Documentário “Danças Negras: um olhar possível para a dança que se faz no Brasil”. Ep. 1; 2020. (46’29”). Produzido pela Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, MG.

<sup>3</sup> Considerado pela crítica especializada como um dos mais representativos bailarinos brasileiros, integrou o elenco de importantes companhias de dança, como o Grupo Corpo e Cia SeráQuê?

tem a ver com o processo de formação de um bailarino? E neste sentido, quais os desafios para a elaboração do currículo em escolas de dança?

Acredito que já é evidente que só a técnica clássica e as de abordagem contemporânea de origem europeia e norte-americana não dão conta de abarcar a complexidade dos sujeitos dançantes de hoje, com suas subjetividades e singularidades.

Existem muitas críticas em relação à ausência de estudo sobre as culturas negras e afro-diaspóricas nas universidades e nos processos educacionais como um todo, não só escolar, mas também familiar e cotidiano. Somam-se a essas críticas, questionamentos sobre processos educativos formatados e que ao mesmo tempo tiram a força de movimentos diversos. Essa ausência não diz respeito somente a não oferecer o conteúdo, que muitas vezes é oferecido, como é o caso das danças que foram mencionadas. Diz respeito também a não contextualizar, a não dizer de onde veio, nem como surgiu.

Entende-se que a formação atual do bailarino necessita englobar outros saberes. Que outros saberes são esses?

No documentário *Vovô do Ilê*<sup>4</sup>, Arany Santana retoma conteúdos históricos importantíssimos, dando luz à ciência formulada e desenvolvida pelas sociedades históricas e ancestrais do mundo, na África. Em sua fala, notamos a urgência de se trabalhar essa temática sob diversas perspectivas e fontes, e não apenas as já estabelecidas através de uma só via. Isso é colocado não só em termos de referências teóricas, mas também considerando modos de fazer e aprender.

Em um fórum de discussão sobre o assunto, ressalta para mim a reflexão da colega Ana Terra de Leon<sup>5</sup>, para quem o documentário acima citado:

Coloca a África como potência do desenvolvimento de saberes que hoje são disseminados pelo mundo, associando a experiência da negritude não apenas a um passado traumático da escravização,

---

<sup>4</sup> Vovô do Ilê (Salvador, 1952), nome pelo qual é conhecido o músico Antônio Carlos dos Santos Vovô, fundador e presidente do bloco afro do Carnaval de Salvador Ilê Aiyê, e considerado importante personalidade do movimento negro brasileiro. Filho da sacerdotisa Mãe Hilda, ganhou o apelido "Vovô" quando ainda era criança e ia ao colégio usando um terno de tamanho maior que seu corpo. O documentário mencionado integrou a *Ocupação Ilê Aiyê - Itaú Cultural*, realizada em 2018, que resgatou trajetórias artísticas fundamentais à percepção do Brasil. *Ocupação Ilê Aiyê* retratou a trajetória desse bloco afro da Bahia.

<sup>5</sup> Discente do curso de pós-graduação em Linguagem e Poéticas da Dança – turma de 2021/2022 - É historiadora, com mestrado em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e graduação em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

mas também à história, à política, à economia, à matemática, à filosofia e à ciência. Essa recuperação histórica da construção e disseminação do pensamento negro possibilita um ganho político de construção de identidade.

Vemos também a necessidade de rever a ideia de periferia. Este é um conceito que venho questionando desde quando atuava no Programa Vocacional em São Paulo<sup>6</sup>, percorrendo quilômetros dentro da cidade para trabalhar com a dança. Pensar em periferia implica em legitimar a ideia de que existe um centro detentor de todo saber/fazer e uma periferia, não privilegiada, empobrecida, que está “fora” e que deve se manter apartada deste centro. A ideia sublinha de que é no centro que tudo acontece. Sempre me perguntei se seria possível o reconhecimento de diversos centros, com a força e a potência de cada local, independentemente de sua geografia política ou simbólica.

Este pensamento reforça também a proposta de uma formação multidisciplinar, capaz de abarcar várias técnicas e tirar do centro uma ou outra linguagem eleita como fundamental. Se transportarmos esse conceito de centro e periferia para ensino e aprendizagem, precisaremos falar de outra via de atuação: o professor de dança. Caberia, ainda, colocar em cheque o perfil do professor como detentor do saber, que transmite uma técnica, que ensina ao aluno de forma vertical e espera seus avanços técnicos. O filósofo francês Jacques Rancière nos ajuda a olhar para essa questão, quando fala da emancipação intelectual:

A consciência da emancipação é, antes de tudo, o inventário das competências intelectuais do ignorante. Ele conhece sua língua. Ele sabe, igualmente, usá-la para protestar contra seu estado ou para interrogar os que sabem, ou acreditam saber, mais do que ele. Ele conhece seu ofício, seus instrumentos e uso; ele seria capaz, se necessário, de aperfeiçoá-los. Ele deve começar a refletir sobre essas capacidades e sobre a maneira como as adquiriu.

[...] Trata-se, [...], de reconhecer que não há duas inteligências, que toda obra da arte humana é a realização das mesmas virtualidades intelectuais. Em toda parte, trata-se de observar, de comparar, de combinar, de fazer e de assinalar como se fez. Em toda parte, é possível essa reflexão, essa volta sobre si mesmo, que não é a pura contemplação de uma substância pensante, mas a atenção incondicionada a seus atos intelectuais, ao caminho que descrevem e a possibilidade de avançar sempre, investindo a mesma inteligência na conquista de novos territórios. (RANCIÈRE, 2002, p. 24).

---

<sup>6</sup> Programa Vocacional é uma proposta de formação artística, fundamentado pela ideia de cidadania cultural, que funciona, desde 2001, na cidade de São Paulo. Tem como objetivo a instauração de processos artístico-pedagógicos, voltados a um público acima de 14 anos. A iniciativa é da Secretaria Municipal de Cultura e de Educação de São Paulo.

No processo de formação profissional, é pertinente a presença de um professor que saiba olhar, escutar e perceber o artista/aluno, para atuar em um processo emancipatório, instigando o alargamento de horizontes, em termos de conteúdo histórico e simbólico, e aprimoramento técnico, para que o aluno/dançarino possa conhecer ferramentas expressivas e de criação para a cena. Um professor que se permita também aprender e que seja curioso com as várias danças que existem, e não somente com as quais ele tem domínio.

Sugerimos pensar em uma matriz curricular que considere as diversas manifestações de dança, tanto as já consolidadas e com uma metodologia bem estruturada - que tem um valor imenso - como as que estão surgindo como experiências artísticas e simbólicas potentes e que ainda carecem de uma estruturação metodológica. E ainda, para além das técnicas, uma formação que ofereça vastas referências que possam ampliar o repertório sensível de cada artista/aluno.

Além desses apontamentos, gostaria de tocar em uma outra questão – o ensino da História da Dança. Ainda vemos pouco espaço dedicado a se estudar as histórias das danças do Brasil. Lembro-me do professor Umberto da Silva<sup>7</sup>, que convidava artistas de São Paulo para conversar com os alunos sobre seus processos artísticos, visto que eles só conheciam as danças europeias, e muito pouco do que se produzia na própria cidade. Esta ação se apresenta como o olhar atento de um professor. Conhecer e reconhecer os diferentes saberes, contextualizar as diversas manifestações existentes é um caminho para humanizar a nossa existência, na medida em que alarga os horizontes, criando espaço para que diferentes pessoas, com diferentes origens, formações, e modos de viver possam ter a possibilidade de escolhas conscientes, num processo de construção de modos de afirmação e construção de identidade através da arte.

*Isso não é um texto. É um começo.*

---

<sup>7</sup> Umberto da Silva (Rio de Janeiro, RJ, 1951 – São Paulo, SP, 2008). Bailarino, professor de dança clássica e coreógrafo. Foi professor de dança-teatro do curso de Comunicação das Artes do Corpo da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

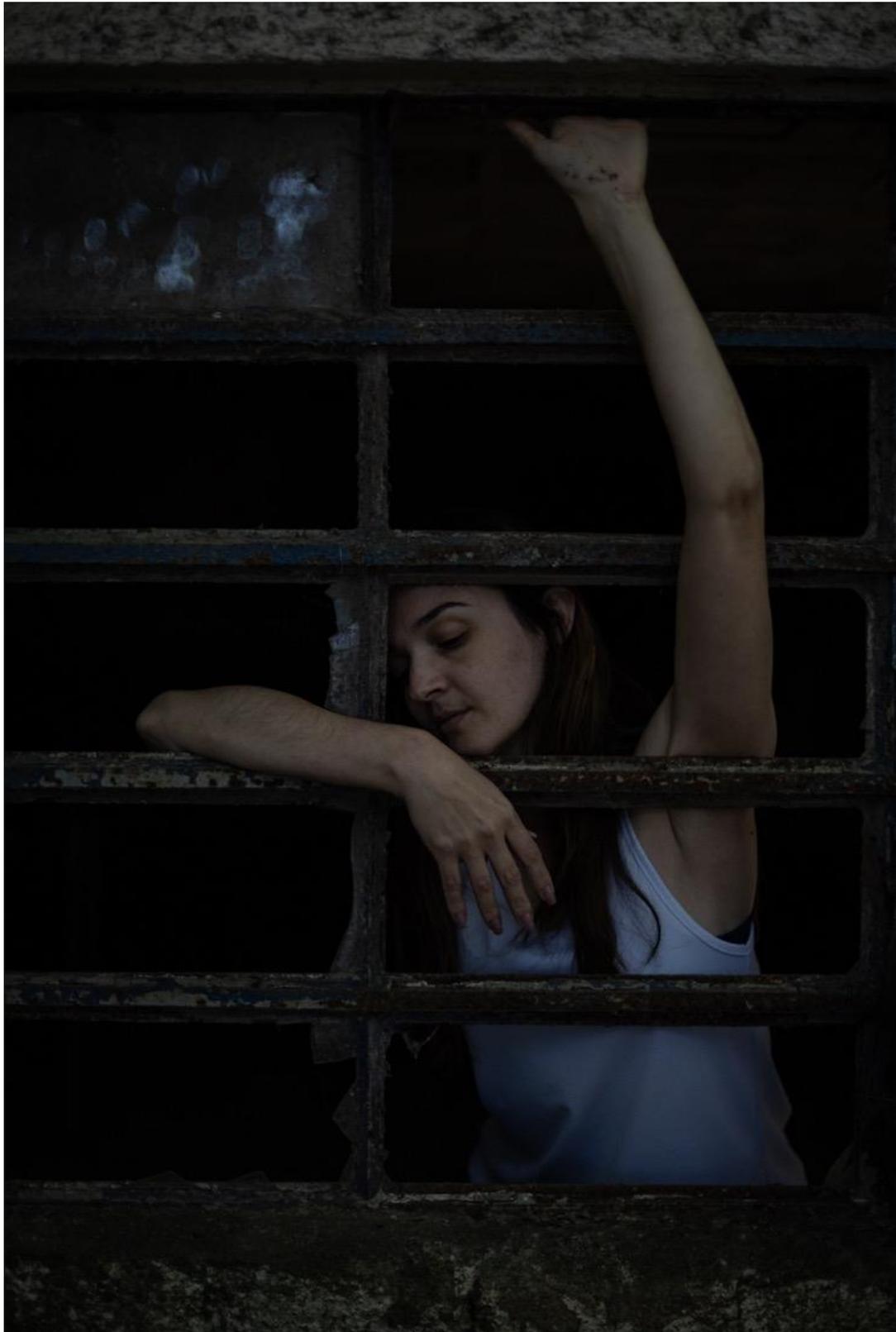
## REFERÊNCIAS

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante - Cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Coleção Educação: Experiência e Sentido. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

TERRA, Ana. A Educação Somática nos Processos de Formação do Artista da Dança Contemporânea. In: Expedito Araújo (Org. e Coord.) **Núcleo Vocacional: criação e trajetória**. São Paulo: SMC Secretaria Municipal de Cultura - Departamento de Expansão Cultural, 2008 – p. 61-67.

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE BELO HORIZONTE. **Danças Negras: um olhar possível para a dança que se faz no Brasil**. 2020. Disponível em: <[https://youtu.be/Ba7o-W\\_U6RI](https://youtu.be/Ba7o-W_U6RI)>. Acesso em: 18 fev. 2023.

Vovô do Ilê – Ocupação Ilê Aiyê (2018). Disponível em: <<https://youtu.be/GZCqHarCcls>>. Acesso em: 18 fev. 2023.



### **3. A DRAMATURGIA COMO FOCO**

# MAPAS PROVISÓRIOS SOBRE DRAMATURGIAS OUTRAS

Sandra Meyer

## INTRODUÇÃO

No módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança, realizado de modo remoto entre os meses de janeiro a março de 2022, propus fomentar um debate crítico sobre dramaturgia e escrita em dança. O debate envolvia processos de criação de artistas e coletivos em diferentes regiões do Brasil e outros países, para investigar suas escolhas dramáticas e seus modos de produção nos aspectos poéticos, políticos, éticos e sociais.

No que se refere a dramaturgia, tratamos de rever a sobrevivência do conceito de drama em contextos dramáticos: do teatro à dança, do texto ao corpo. Dramaturgias diversas foram convocadas para alargar o conceito e abrigar proposições decoloniais no campo da dança e da performance. Nomeei na época como dramaturgias “outras” aquelas que produzem desvios da raiz etimológica de origem grega do termo drama (*drao*), que remete ao significado de agir<sup>1</sup>, bem como desatam os laços do sentido clássico atribuído ao termo desde o campo teatral. Trabalhos de artistas cuja urgência de enfrentar questões referentes à luta política dos corpos - ao corpo trans, ao corpo fora dos padrões normativos, ao apagamento de pessoas pretas, dentre outras abordagens - , produz dramaturgias pouco recorrentes.

Marianne Van Kerkhoven, dramaturga teatral belga que colaborou em cinco produções consecutivas de Anne Teresa De Keersmaeker (diretora e coreógrafa da companhia de dança Rosas) entre 1985 e 1990, já nos anos 1990, enuncia a emergência de “novas dramaturgias” para descrever as produções cujo método de trabalho é “orientado pelo processo”, “onde ‘os sentidos, as intenções, a forma e a substância da cena surgem durante o processo de trabalho, ao invés

---

<sup>1</sup> *Drama-t-ourgos* [a composição do drama] e *drama-t-ergon* [a ação do drama] (Greiner; Yumi Aoki, 2021, p.17).

de partir de uma fonte mais centralizada"<sup>2</sup> (De Keersmaeker Apud Profeta, 2015, p. 92). Estas novas dramaturgias estão olhando também para uma nova relação com a audiência, no sentido de compartilhar múltiplos pontos de vista para desestabilizar aqueles já normatizados. Katherine Profeta (2015, p. 92), ao citar Heidi Gilpin e seu trabalho dramaturgicamente com o coreógrafo William Forsythe, reforça que o papel da dramaturgia seria o de ressoar na audiência como uma nova forma de percepção. O surgimento da figura do dramaturgista na Europa está implicado num processo de aparecimento de novas organizações artísticas (produtoras, festivais, centros de arte e companhias de teatro e dança), o que pode ser visto especialmente na cena belga a partir dos anos 1980, em companhias de artistas como Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre e Win Vandekeybus.

## **ALGUNS DEBATES EM TORNO DA DRAMATURGIA**

O debate crítico nos encontros do módulo Crítica e Dramaturgia em Dança foi acirrado a partir das reflexões de Adrian Heathfield no artigo *Dramaturgia sin dramaturgo* (2010) e de Myriam Van Imschoot, no ensaio *Dramaturgia ansiosa* (2016). Heathfield inicia com uma boa pergunta: “O papel do dramaturgo deve ser o de ajudar a dar sentido? E se assim for, sentido para quem, para os criadores ou para os espectadores? Em qualquer caso, eu creio que não” (2010, p. 96)<sup>3</sup>. Ao invés do olhar externo ao processo, o autor vê a dramaturgia como forma de comprometimento ao que é imanente. Ou seja, um trabalho delicado de escuta dos processos para perceber a insurgência do que já vem sendo expresso. Neste sentido, a dramaturgia não pertenceria somente ao dramaturgo/dramaturgista, posto que “uma dramaturgia sem dramaturgo” se converte em um movimento de relações através de uma constelação de perguntas, enfoques e respostas às questões que ocupam a todos/as num processo. Heathfield (2010, p. 97) afirma que o papel do dramaturgista não seria

---

<sup>2</sup> [...] where “the meaning, the intentions, the form and the substance of the play arise during the working process” instead of from a more centralized source. Tradução livre da autora.

<sup>3</sup> ¿Debe ser el rol del dramaturgo ayudar a dar sentido? Y si es así, ¿sentido para quién, para los otros creadores o para los espectadores? Em cualquier caso, yo creo que no. Tradução livre da autora.

o de ajudar a dar sentido, seja para o artista ou para o espectador; se acercaria mais de “um analista ou parteira”, pois não há possessão sobre as ideias, somente a atenção, o cuidado e a responsabilidade em relação às forças imanentes de cada proposição poética.

Myriam Van Imschoot (2016) expõe uma ideia semelhante ao defender que o dramaturgista não é necessário para alcançar o dramaturgico.

Da mesma forma, acredito fortemente que não é tanto de dramaturgistas que precisamos, mas sim de contextos dramaturgicos nos quais artistas, acadêmicos, cientistas, iluminadores, músicos etc. possam estabelecer um diálogo continuado sobre o trabalho, os conceitos que usam, as ideias que exploram, sem o filtro de mediação “do” dramaturgista (VAN IMSCHOOT, 2016, p. 208).

A autora argumenta que há uma pressão política cultural na Europa para a presença de um dramaturgista. Alguém que vai suprir a “deficiência” ou “ansiedade” do artista desejoso de diálogo. No Brasil, não há essa demanda por parte de instituições e festivais, são os artistas e os coletivos que, a cada produção, criam seu modo colaborativo com ou sem a figura do dramaturgista.

Os autores aqui citados, incluindo Bojana Cvejic, no artigo *O dramaturgista ignorante* (2016), recusam a ideia da posição professoral ou sacerdotal do dramaturgista, como aquele que sabe mais, que pode prever o que a plateia pode sentir, perceber ou pensar. Em sintonia com a proposição de Jacques Rancière problematizada na obra *O espectador Emancipado* (2012), Cvejic defende que os espectadores são mais ativos do que se possa perceber, propondo uma ideia de comunidade como um poder comum aos espectadores, que reside na igualdade das inteligências para compor seu próprio poema diante da obra de arte. Ou seja, ela critica a ideia de que sem a mediação do dramaturgista a plateia não compreenderá a obra.

André Lepecki, em suas reflexões sobre a dramaturgia, ressalta que a noção de olho externo é ineficaz para o papel do dramaturgo, pois se baseia no modelo de relação desinvertida e poder escópico. O/a dramaturgista não estaria fora do acontecimento, da prática de olhar, pensar e sentir, visto que envolve uma ética do encontro, de alteridades. De acordo com ele, o/a dramaturgo/a deve implicar-se através de uma “metodologia inexata e contudo rigorosa”, que permite a errância, no sentido de sua etimologia mais contundente, ou seja, “errar como

derivar, perder-se, extraviar-se”, e não como apologia ao descuido ou à falha (LEPECKI, 2016, p. 66-67). O/a dramaturgista seria um/a colaborador/a que ajuda a obra a tomar forma por meio de um trabalho conjunto com o/a diretor/a, o/a coreógrafo/a, no plano de consistência da obra.

Outra perspectiva estudada foi a proposta de transdramaturgias, termo atribuído por Christine Greiner e Beatriz Yumi Aoki para a produção mais recente das artes do corpo no Japão. No artigo *Transdramaturgias nas artes do corpo no Japão* (2021), as autoras ressaltam as discussões que repensam a noção de dramaturgia a partir do surgimento de novas tecnologias e debates políticos, notadamente a performance transgênero e as transdimensionalidades que, segundo as autoras, emergem com o surgimento de novas tecnologias relacionadas à robótica, ao surgimento das vocalóides e hologramas. Nas palavras das pesquisadoras:

Talvez a transdramaturgia seja, justamente, uma estratégia epistemológica para lidar com as culturas cujo paradigma de concepção inicial do corpo não é cartesiano e, portanto, não separa corpo e mente, natureza e cultura. A negação da representação nunca se colocou como uma questão nestes contextos, nos quais a potência política das performances não está em representar o outro, mas em desestabilizar a si mesmo a partir da internalização da outridade (GREINER; YUMI AOKI, 2021, p. 26).

Nos encontros do módulo Crítica e Dramaturgia em Dança, conferimos alguns trabalhos de artistas cuja urgência de enfrentar a questão decolonial, o legado da escravidão, o corpo trans, a condição de povos originários e outras relações de subjugação contemporânea, produziram certas narrativas de si mesmo atentas ao necessário movimento para fora de si, numa perspectiva de outridade no jogo dramaturgic. Judith Butler nos alerta que “o ‘eu’ não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou um conjunto de relações – para um conjunto de normas” (BUTLER, 2017, p. 18). Ainda que se comece com um relato de si mesmo, descobriríamos que “este ‘si’ está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração” (BUTLER, 2017, p. 18). O autobiográfico tem estado presente em muitas produções na contemporaneidade, convocando o/a espectador/a a testemunhar os transbordamentos de um conjunto de relações éticas e políticas destes depoimentos performados do “eu”, por meio de uma ação sobre o outro.

Um dos trabalhos assistidos em vídeo no módulo foi *TRANS (Més Enllà)*, de Didier Ruiz, apresentado no festival de Avignon em 2018. O diretor sugere falar desse espetáculo como um “arquivo performativo”, situado no corpo dos/as atores/as da peça, que narram histórias de suas vidas. Ele coloca a questão das pessoas trans em uma criação que “tenta aproximar-se de um nível zero de prática teatral. A encenação, bastante sóbria, a priori consiste apenas em coordenar as entradas e saídas dos(as) atores(as), que dificilmente chamaríamos de atores ou atrizes, já que, de fato, não é essa sua profissão” (BERTRAND, 2020, p.4). Embora o diretor tenha pré-selecionado algumas falas dos/as atores/as trans acerca de suas vidas, eles/as têm a possibilidade de contá-las a seu modo, provocando desvios na dramaturgia ao atribuir sentidos outros no aqui e agora da performance.

Outra performance que provocou debate entre os participantes do módulo foi *Quando Quebra Queima*, da coletivA ocupação, com direção de Martha Kiss Perrone. Formado por artistas e ex-secundaristas que se conheceram durante as ocupações das escolas da rede estadual de São Paulo entre 2015 e 2016, o grupo transformou em dança as memórias vividas no movimento estudantil. Em *Quando Quebra Queima*, os corpos insurgentes criam uma narrativa coletiva e comum a partir da perspectiva de quem viveu o dia a dia deste acontecimento político ímpar. A dramaturgia coletiva foi construída a partir da experiência de luta e afeto dos performers. Na passagem do grupo Coletiva Ocupação no evento Panorama Pantin 2020, na França, a proposta do público estar em cena e sair para a rua, que faz parte da concepção do espetáculo, se intensifica:

A gente vai desenhando essa trajetória em cena: Quando (*nós ocupamos as escolas*) Quebra (*O que aconteceu depois disso*) e Queima (*quando o público vivencia nossa experiência*), e essa transição espacial faz parte desse caminho que desenhamos, é uma consequência. Porque a gente desenha toda uma trajetória de uma rebelião, de um encontro, de uma transformação. E esse deslocamento acaba sendo a consequência. A história que a gente conta é parte de uma experiência que aconteceu nas ruas. A gente transforma o espaço cênico, tradicional, neste caso foi o Centre National de la Danse, ele se transformou numa ocupação, conta Lilith Cristina, de 20 anos, performance e atriz do grupo, que é residente na Casa do Povo no Bom Retiro, em São Paulo<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <http://www.panoramafestival.com/blog/2020/08/quando-quebra-queima-a-rebeliao-cria-um-corpo-novo-corpo-coletivo/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

## **CARTOGRAFANDO DRAMATURGIAS**

Como parte da avaliação do módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança, propus aos participantes a realização de uma entrevista transcrita com um/a dramaturgista, coreógrafo/a ou coletivo atuante em sua cidade/região, sobre a experiência e o modo de organização de um determinado espetáculo/performance à luz da dramaturgia. A ideia era a de apresentar ao/a leitor/a a trajetória e o contexto do/a entrevistado/a, apontando aspectos conceituais, seguida de perguntas. Por fim, pensar a entrevista numa perspectiva crítica, levando em conta algumas das questões abordadas no transcorrer da disciplina.

A proposta visava criar um arquivo coletivo temporário sobre diferentes práticas coreográficas e/ou dramáticas no Brasil, de regiões diversas, problematizando estas práticas na atualidade. Elaborar um mapa provisório, não totalizante, mas significativo de diferentes práticas artísticas e docentes em torno do conceito de dramaturgia na dança. Importava também que os entrevistadores exercitassem a escuta para permitir um fluxo de conversa, ao invés de permanecerem limitados às perguntas previamente elaboradas. Ou seja, valeria o exercício de cartografar os discursos dos/as entrevistados/as.

As escolhas dos entrevistados/as por parte dos participantes do módulo foram em sua maioria afetivas, pelo interesse acerca do trabalho de determinado/a artista, pela atuação destes em certos contextos ou por uma afinidade conceitual. O intuito era investigar o lugar (ou não lugar) da dramaturgia na produção dos/as artistas. Para esta publicação, reli todas as entrevistas para selecionar algumas delas, considerando a diversidade de entendimentos e a visão crítica sobre dramaturgia. A grande maioria das entrevistas, notadamente as aqui publicadas, mostra que o reconhecimento da dramaturgia como substancial aos processos de dança não é unânime. Contudo, é visível que processos de criação acontecem e se estruturam, de diferentes modos, ainda que não sejam enunciados como dramaturgia, ou que se assuma a presença de um/a dramaturgista. Muitas são as estratégias dos/as coreógrafos/as que nunca trabalharam com dramaturgistas para criar suas próprias dramaturgias,

notadamente em processos coletivos e colaborativos, que podem envolver residências, oficinas, debates e outros modos de se estar junto.

“Nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia, vemo-la por toda parte”, já nos disse Marianne Van Kerkhoven (Apud PROFETA, 2015, p. 92) no final dos anos 1990. Contudo, ainda podemos carimbar as palavras dramaturgia e dramaturgista para toda e qualquer produção em dança? Podemos de fato vê-la por toda parte? Como ela se traveste de outros nomes e práticas? Estas foram algumas das questões que impulsionaram os debates em aula e a ocorrência das entrevistas.

Em um dos encontros do módulo, iniciamos os trabalhos com a escuta do depoimento pré-gravado em fevereiro de 2022, de modo remoto, de dois artistas convidados, a saber: Andréa Bardawil<sup>5</sup>, de Fortaleza, CE, e Volmir Cordeiro, catarinense residente em Paris, França<sup>6</sup>. A primeira, por seu histórico de investigação como coreógrafa e organizadora de eventos em torno da dramaturgia e, o segundo, por ser um artista cuja poética permite problematizar os (des)usos deste conceito na dança. A ideia era ouvi-los acerca de suas vivências, no que se refere às suas práticas de criação e a possível dimensão dramaturgical.

A primeira indagação que fiz a Andréa Bardawil sobre dramaturgia foi voltada à sua vivência na atualidade em torno do tema, considerando que esta noção foi incorporada a sua prática coreográfica com a Cia de Arte Andanças há alguns anos. Em 2010 ela elaborou um projeto chamado Tecido Afetivo<sup>7</sup>, ocasião em que reuniu numa residência artística vários/as artistas e pesquisadores/as para conversar sobre dramaturgia da dança. Dentre suas motivações, na época, estava a dimensão do que ela nomeia como “criar contexto”, impulsionada pela percepção de artistas que relacionavam sua biografia com sua poética, ou nas

---

<sup>5</sup> Andréa Bardawil é natural de Fortaleza, Ceará. É coreógrafa, arteterapeuta e terapeuta corporal. Desenvolve o método A construção Poética do Visível/ Dança e Terapia. Dirige a Cia de Arte Andanças.

<sup>6</sup> Volmir Cordeiro é artista natural de Concórdia, SC, e residente em Paris, França. É doutor em dança pela Universidade Paris 8 (França) com a tese *Où le marginal danse: retours sur six pièces chorégraphiques*, concluída em 2018.

<sup>7</sup> O projeto *Tecido Afetivo – Por uma dramaturgia do encontro* foi realizado pela Companhia da Arte Andanças em Flecheiras (CE), no ano de 2010, sob a coordenação de Andréa Bardawil. O projeto constituiu-se num encontro, com duração de cinco dias, reunindo em torno de 30 pessoas (entre artistas locais e convidados de outros Estados), tendo a dramaturgia como tema.

palavras de Bardawil, “o imbricamento dos modos de vida e os modos de fazer arte” (BARDAWIL, 2022). Ou seja, ali onde a vida entra na arte em processos autobiográficos. No trabalho terapêutico dançante por ela desenvolvido nos últimos anos, a ideia de se traçar novas narrativas de si posicionou a dramaturgia cada vez mais como “um dispositivo autopoietico, de produção, de criação, que possibilita ao mesmo tempo essa invenção de si e a invenção do mundo” (BARDAWIL, 2022). A coreógrafa nos revela como a dramaturgia vai ganhando intensidade e singularidade ao ser acionada em um trabalho onde a arte e a terapia se nutrem. Neste sentido, o cuidado de si pode ser também um processo dramaturgico, em uma composição de forças e afetos.

A partir de sua prática artística, o bailarino, pesquisador e coreógrafo Volmir Cordeiro, em um depoimento informal, revela sua posição frente ao plano dramaturgico:

A dramaturgia carrega alguma coisa de muito misterioso, muito enigmático, muito complexo de abordar. Associo a dramaturgia às escolhas feitas pela coreografia, por mais que eu entenda que estes dois elementos assumam funções diferentes – da dramaturgia e do coreógrafo, mas eu não trabalho com dramaturgo, eu trabalho com visitantes diversos que passam e que olham o processo; eles trabalham junto comigo alguns elementos que eu coloco ou coisas que ficam salientes, ou, ainda, muito importantes para as pessoas que estão vendo. Eu prefiro convidar pessoas que visitam o processo, que convivem regularmente, outras que entram só no final do processo [...]. Mas não é uma confiança que protege, mas justamente uma confiança de troca cognitiva, intelectual e sensível, e que faz o trabalho andar (CORDEIRO, 2022).

Nas entrevistas realizadas pelos/as participantes do módulo Crítica e Dramaturgia em Dança foi possível constatar que muitos são os entendimentos e os usos do que podemos chamar de dramaturgia da dança, bem como, o olhar crítico à sua presença na produção de dança em diferentes regiões do Brasil. Importa ressaltar que as entrevistas foram realizadas entre janeiro e março de 2022, período em que estávamos ainda sob os efeitos do afastamento e confinamento social por conta da pandemia<sup>8</sup>. Muitas das respostas deixaram transparecer as percepções e os sentimentos vividos neste período atípico da sociedade, com impactos nos modos de vida e de fazer arte.

---

<sup>8</sup> Relacionada à COVID-19, doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2.

Na entrevista de Carolina Novelleto<sup>9</sup> com Marta Soares<sup>10</sup>, a questão econômica aparece como fator que interfere no modo como os processos de criação acontecem. A coreógrafa paulista ressalta que só pôde realizar suas produções porque havia um apoio financeiro via edital ou lei de incentivo, o que permitia um tempo mais distendido e certas condições para um mergulho no trabalho de pesquisa.

Eu estava pensando esses dias que a maneira que fiz *O Banho*, a maneira que eu fiz *Les Poupées* e outros trabalhos, como *O Homem de Jasmim*, e mesmo *Vestígios*, que é imóvel, eu acho que tem uma questão ali do sensível, da sensação da permanência, da relação do corpo com o ambiente. Eu acho que num país capitalista selvagem isso é muito difícil de manter (SOARES, 2022).

Em relação a dramaturgia no trabalho de Marta Soares, a entrevistadora Carolina Novelleto observa que ela se constrói mais no processo de criação da coreógrafa, ao invés de um tipo de interlocução com alguém que vai trazer um olhar de fora. Marta ressalta que nunca teve uma interlocução que justificasse o termo dramaturgista: “Eu nunca tive isso. O Bruno [Levorin] me ajudou um pouco na Oswald e na Pinacoteca, ele me ajudou a pensar na relação com o espaço. Mas, assim... tudo sai de mim, praticamente” (Soares, 2022). Ela chama a atenção para o fato de que nos Estados Unidos, país em que realizou importante parte de sua formação em dança, não se aborda muito o papel do dramaturgista.

A Trisha Brown não tem, Cunningham não tem. É uma coisa muito mais europeia, que acho que começou talvez muito com a Pina Bausch, eu tenho a impressão, depois os outros começaram a usar, Anne Teresa De Keersmaeker, etc. Em Portugal alguns começaram a usar, como André Lepecki fez para a Vera Mantero (SOARES, 2022).

---

<sup>9</sup> Carolina Novelleto é dançarina, coreógrafa e professora. Graduada em Dança pela faculdade de Comunicação das Artes do Corpo, PUC-SP; pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança pela FURB.

<sup>10</sup> Atriz-dançarina, performer e professora de Dança. É mestre em Comunicação e Semiótica e doutora em Psicologia Clínica/Artes, ambas pela PUC-SP, onde também lecionou na Faculdade das Artes do Corpo no período entre 1999 e 2012. Estudou os princípios de análise de movimento Laban com Maria Duschenes e a abordagem somática da dança com Klauss Vianna e Ivaldo Bertazzo. Estudou no *Laban Centre for Movement and Dance* e no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS). Recebeu a Bolsa para artistas da Fundação Japão por meio da qual estudou dança butô com Kazuo Ohno em Tóquio.

Gabriela Guimarães de Nardin<sup>11</sup>, ao entrevistar Gladis Das Santas<sup>12</sup>, pergunta sobre as escolhas dramáticas da artista paranaense. Das Santas responde que suas escolhas dramáticas mais recentes têm a ver com manter a conversa com pessoas, mesmo na pandemia. Ela pontua: “Eu tenho percebido que as minhas questões pessoais tocam quando eu consigo, realmente, elaborar uma precariedade que me coloque na minha própria precariedade. Sim, que eu realmente consiga criar uma confusão dramática que tem a ver com o que eu vivo aqui dentro da minha casa” (DAS SANTAS, 2022).

O processo dramático é para ela um processo de resistência, de resiliência, que envolve vida e arte:

Continua sendo uma das escolhas dramáticas esse corpo num exercício de resistência e não só essa resistência teórica, mas uma resistência física. Como que eu me mantenho mais movendo, aumentando o tempo de movência, aumentando a velocidade, aumentando numa época em que o corpo está com vontade de morrer. Acho que a gente está vazado pelo desânimo, por uma falta de futuro, e eu tenho pensado em como que eu crio futuro nesse meu corpo no presente. Aqui na Entretantas, a gente fala muito nessa resistência dançada. A gente tem procurado estratégias para respirar [...], tentar criar estados que movam mais tempo para produzir um corpo vivo nesse momento (DAS SANTAS, 2022).

Peter Lavratti<sup>13</sup>, em entrevista via videoconferência com Tuca Pinheiro,<sup>14</sup> levanta questões do fazer dramático em dança e tece alguns apontamentos poéticos a partir do ponto de vista do artista mineiro: “dramaturgia do invisível, a desconstrução da ideia de ‘criador’, a dramaturgia como um processo coletivo de generosidade, o avesso da cena, dentre outras questões” (PINHEIRO, 2022).

---

<sup>11</sup> Gabriela Guimarães De Nardin é Bacharel e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná, FAP. Pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança pela FURB. Desde 2015, atua no campo de ensino-aprendizagem da dança com crianças em Curitiba (PR).

<sup>12</sup> Gladis das Santas é graduada em Dança pela FAP, especialista em Dança Cênica pela UDESC, mestre em Dança pelo PPGD na UFBA e doutoranda em Teatro na UDESC. É artista cofundadora integrante da Entretantas Conexão em Dança e docente do Curso de graduação em Dança da UNESPAR.

<sup>13</sup> Artista da dança e das artes visuais, professor de dança, coreógrafo e pesquisador. É pós-graduado em Linguagem e Poética da Dança pela FURB (2021-2022). Foi bailarino da Cia de Dança Palácio das Artes e Grupo Corpo (BH), Cisne Negro Cia de Dança e Raça Cia de Dança (SP).

<sup>14</sup> Bailarino, diretor coreográfico, criador e professor com pesquisa sobre dramaturgia da dança, criação e composição coreográfica. Formado pela Escola de Dança da Fundação Clóvis Salgado (Belo Horizonte-MG), fez parte do elenco de companhias como: Cia de Dança da Fundação Clóvis Salgado, Ballet Teatro Guáira, Grupo Primeiro Ato, Zikzyra Physical Theatre, Meia Ponta Cia de Dança, Clube Ur.

O espaço aparece também na fala de Tuca como dramaturgia: “Porque o espaço não é da ordem do abstrato. Ele é concreto” (PINHEIRO, 2022). Tuca chama a atenção para o não engessamento do conceito de dramaturgia. Ele pensa dramaturgia como processo de lógica que trabalha com o desconhecido, que torna visível o ainda não visto, percebido.

E não existe uma única lógica que é capaz de dar conta de tudo. Então, eu acredito que cada processo dramático pode e deve criar a sua própria lógica. Que esteja alinhada junto com o intérprete, com as questões que ele está querendo discutir, não para contar histórias mas para trazer essas questões de uma forma que elas também sejam acessíveis. Não só no entendimento de quem já entende e já consegue perceber que naquele trabalho existe uma direção de dramaturgia, mas para aqueles que não têm essa noção tenham acesso ao que está acontecendo. É o que eu chamo de dramaturgia invisível. Eu tenho trabalhado muito isso, a questão da dramaturgia invisível e a dramaturgia do desconhecido, sabe? (PINHEIRO, 2022).

A entrevista traz contribuições precisas para entender o processo de Tuca Pinheiro, onde a dramaturgia “é sobretudo um processo de generosidade que acontece entre as pessoas que estão envolvidas nela, entendeu?” (PINHEIRO, 2022).

Ao entrevistar Tatiana da Rosa<sup>15</sup>, em Porto Alegre, no dia 8 de março de 2022, Roberta Silveira Malheiros<sup>16</sup> traz a vivência da artista gaúcha em relação ao seu entendimento do coreográfico como plano conceitual estruturante.

Eu entendo que o nascer do pensamento coreográfico já é conceitual, e eu entendo que ele prescinde, ele está na relação com todos, e todos devem ser pensadores, conceituadores, criadores ativos daquela obra. Então, assim eu entendo, porque o trabalho de perguntar para o corpo já é um trabalho crítico. E é um trabalho de criação, de nascimento, e entender isso já é dramático. Me interessa trabalhar com pessoas que vão para o próprio corpo dessa maneira e com criadores de quaisquer instância que estejam dispostos a perguntar isso para o corpo (DA ROSA, 2022).

---

<sup>15</sup> Bailarina, coreógrafa e professora de dança. Doutoranda e Mestre em Educação pela UFRGS. Foi bolsista ApArtes/CAPES em 1999 e 2000 na Trisha Brown Dance Company (NY). Foi professora substituta na Licenciatura em Dança na Ufrgs e professora assistente na Graduação Licenciatura em Dança na Uergs. Pesquisa processos colaborativos, educação somática, improvisação, dança pós-moderna norte-americana e corpo.

<sup>16</sup> Professora e coordenadora da Escola Preparatório de Dança da EMEF Victor Issler de Porto Alegre desde 2016, também trabalha como bailarina e professora de Dança do Ventre da Escola Harém, onde iniciou na dança em 1996. Especialista em Linguagem Poética da Dança, FURB (2022), Estudos Culturais na Educação Básica Faced, UFRGS (2013) e em Dança, PUC/RS (2009). Formada em Licenciatura em Dança na Fundarte, Uergs (2005).

No decorrer da entrevista, Tatiana da Rosa reafirma que nunca teve a necessidade de ter uma outra pessoa ajudando a conceituar um trabalho, mas, caso houvesse, certamente “ela estaria dentro do processo também e acabaria em cena (risos), ou não, mas a chance dela acabar em cena seria grande” (DA ROSA, 2022). Embora não haja em seus processos de criação a função de dramaturgista, a artista ressalta que gosta de trabalhar com pessoas numa relação de colaboração horizontal para constituir a obra, “onde todos os pertencentes pensam a obra juntos, de maneira não hierárquica” (DA ROSA, 2022).

Além das acima comentadas, esta publicação conta com outras entrevistas: com a coreógrafa Giovana Hostert (SC), elaborada por Larissa Aparecida Kremer (SC); com a artista e professora Lidiani Emmerich (SC), elaborada pela artista e pesquisadora Julia Milan (SC); com o dramaturgo Max Reinert (SC), proposta pelo ator Everton Girardi (SC); com Déborah Santos (CE), elaborada por Circe Macena (CE) e com Lúcia Brunelli (RS), realizada por Carmen Lúcia Pretto Stodolni (RS).

Esta é uma oportunidade para conhecer a prática de artistas e educadores em torno e através da dramaturgia, no sentido de alargar os usos deste conceito no campo da dança e da performance. Os discursos orais aqui transcritos e compartilhados pelos entrevistadores/as, estes/as, por sua vez, artistas e professores das mais diversas regiões e ocupações, são preciosos documentos para compor uma cartografia, ainda que provisória e parcial, dos fazeres da dança em alguns pontos do país.

## **REFERÊNCIAS**

BARDAWIL, Andréa. Depoimento em vídeo concedido a Sandra Meyer para o Módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança da FURB. Gravado em Fortaleza, Ceará e enviado via WhatsApp, fevereiro de 2022.

BERTRAND, Mélissa. O Corpo-Arquivo em TRANS(Més enllà) de Didier Ruiz. Revista Brasileira Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 10, n. 3, 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2237-266096699>>. Acesso em: 20 abr. 2023.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**. Crítica da Violência Ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CVEJIC, Bojana. **O dramaturgista ignorante**. In: Paulo Caldas; Ernesto Gadelha (Org.) *Dança e Dramaturgia[s]*. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016, p. 91-109.

CORDEIRO. Volmir. Depoimento oral concedido a Sandra Meyer para o Módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança da FURB. Gravado em Paris, França e enviado via WhatsApp, fevereiro de 2022.

DAS SANTAS Gladis. Entrevista concedida a Gabriela Guimarães De Nardin via videoconferência para o Módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança da FURB. Blumenau: março de 2022.

DA ROSA, Tatiana. Entrevista concedida a Roberta Silveira Malheiros para o Módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança da FURB. Porto Alegre: 8 de março de 2022.

GREINER, Christine; AOKI, Beatriz Yumi. Transdramaturgias nas artes do corpo no Japão. **Repertório**, Salvador, ano 24, n. 36, p. 14-36, 2021.

HEATHFIELD, Adrian. *Dramaturgia sin dramaturgo*. In: Manuel Bellisco; María José Cifuentes (Org.) **Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación**. Murcia: Imprensa Regional de Murcia, 2010, pp. 91-103. Disponível em: <https://labencrisis.files.wordpress.com/2013/07/repensar-texto-justificado-1-1.pdf>

LEPECKI, André. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: Paulo Caldas; Ernesto Gadelha, Ernesto (Org.) **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016, p. 61-82.

PINHEIRO, Tuca. *Por uma dramaturgia do invisível*. Entrevista concedida a Peter Lavratti via videoconferência para o Módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança da FURB. São Paulo: 2 de março de 2022.

PROFETA, Katherine. ***Dramaturgy in motion***. At work on dance and movement performance. Madison: The University of Wisconsin Press, 2015.

**Quando Quebra Queima: a rebelião cria um corpo novo, corpo coletivo.** Disponível em: <http://www.panoramafestival.com/blog/2020/08/quando-quebra-queima-a-rebeliao-cria-um-corpo-novo-corpo-coletivo/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

SOARES, Marta. Entrevista concedida a Carolina Novelleto via videoconferência para o Módulo Crítica e Dramaturgia em Dança do Curso de Pós-graduação Especialização Linguagem e Poética da Dança da FURB. São Paulo: março de 2022.

VAN IMSCHOOT, Myriam. Dramaturgia ansiosa. In: Paulo Caldas; Ernesto Gadelha, Ernesto (Org.) **Dança e Dramaturgia[s]**. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016, p. 191-213.

## **ENTREVISTA COM TUCA PINHEIRO: POR UMA DRAMATURGIA INVISÍVEL**

**Peter Lavratti**

E foi em uma noite tranquila de quarta feira de cinzas, que eu tive o prazer de conversar através de uma videoconferência, no dia 2 de março de 2022, com o artista Tuca Pinheiro, sobre algumas questões do fazer dramático em dança. Nessa conversa, tecemos alguns apontamentos poéticos sobre possibilidades: a dramaturgia do invisível, a desconstrução da ideia de “criador”, a dramaturgia como um processo coletivo de generosidade, o avesso da cena, entre outras questões.

Tuca Pinheiro, atualmente é Presidente da Associação Dança Minas, uma instituição de extrema importância em Minas Gerais. Ele é bailarino, diretor coreográfico, criador, professor e pesquisador em dança contemporânea, vem desenvolvendo seus estudos, parcerias, e criações coreográficas, junto a profissionais brasileiros e estrangeiros com o foco voltado à pesquisa teórico/prática da dramaturgia de dança na criação e na composição coreográfica. Desenvolve pesquisa de novos dispositivos que atuem e auxiliem o bailarino intérprete-criador nos processos de criação. Formado pela Escola de Dança da Fundação Clóvis Salgado, prosseguiu seus estudos no Brasil e fez parte do elenco de companhias como: Cia de Dança da Fundação Clóvis Salgado, Ballet Teatro Guaíra, Grupo Primeiro Ato, Benvinda Cia de Dança, Zikzyra Physical Theatre, Meia Ponta Cia de Dança, Clube Ur. Artista convidado a ministrar cursos regulares, oficinas de criação, aulas de técnicas contemporâneas de dança, debates, palestras em eventos e locais a saber: MOVE BERLIN (Alemanha), Festival de Teatro de Cádiz (Espanha), Festival de Teatro de Manizales (Colômbia), Festival Zone Sude de Pau (França), Festival de Inverno da UFMG, Festival de Dança de Joinville, Festival de Dança do Recife, CINEPORT João Pessoa, Escola de Dança da UFMG, Escola de Dança da UFU (Uberlândia, MG), Escola de Dança da FAP (Curitiba, PR), Cia de Dança do Palácio das Artes, Grupo Corpo, Grupo Camaleão, ENARTCI (Ipatinga, MG), Casa Hoffmann (Curitiba, PR) , Balé Teatro Guaíra (Curitiba, PR), entre outros.

**Peter Lavratti (PL):** Tuca, muito obrigado por aceitar o convite para essa entrevista e seja muito bem-vindo. Conte-me: como você vem pensando a dramaturgia no processo de criação de uma obra de dança? Existe um “lugar”?

**Tuca Pinheiro (TP):** Ei querido, obrigado pelo convite! Nós todos estamos vivendo esses encontros, não? Dos quais são chamados, eu falo que nós somos chamados, existe um chamado. Sobretudo para que esse chamado se torne um ato de resistência também. E como que a gente também pode pensar nessa questão toda, como que isso também pode se tornar um dispositivo para que essas questões se alastrem. E que várias outras pessoas possam ter acesso a isso. E das formas mais variadas possíveis, que isso se transforme em objeto de consulta, que seja feito através da própria entrevista ou no material que vai ser convertido em um processo gráfico, enfim. Isso também é um pouco de dramaturgia, eu acredito. Porque a dramaturgia em si não é algo fechado. Acho que, muito pelo contrário, é um processo que abre possibilidades. Não é algo que rege uma obra ou rege um pensamento de um criador. Ela é o que abre. É o que cria espaço. Então, dentro desse conceito acho que a gente vai ter uma conversa muito boa até mesmo sobre isso. Não existe UMA dramaturgia. Da mesma forma quando a gente fala que não existe UMA dança contemporânea. Existem danças contemporâneas. Existem dramaturgias. Das mais variadas possíveis e, sobretudo, acho que nesse momento agora estamos saindo de um processo onde o mundo caminha para uma inversão, uma reversão, uma tentativa de descoberta de outras possibilidades, eu acho que nós também temos que ter esse espaço para poder repensar isso de várias outras formas possíveis. A gente não pode ficar engessado com relação a esse conceito de dramaturgia. Eu penso muito na dramaturgia como processo de lógica, entende? E não existe uma única lógica que é capaz de dar conta de tudo. Então, eu acredito que cada processo dramaturgicamente pode e deve criar a sua própria lógica. Que esteja alinhada junto com o intérprete, com as questões que ele está querendo discutir, não para contar histórias, mas para trazer essas questões de uma forma que elas também sejam acessíveis. Não só no entendimento de quem já entende e já consegue perceber que naquele trabalho existe uma direção de dramaturgia, mas para aqueles que não tem essa noção, mas que eles tenham

acesso ao que está acontecendo. É o que eu chamo de dramaturgia invisível. Eu tenho trabalhado muito isso, a questão da dramaturgia invisível e a dramaturgia do desconhecido. Sabe? Que também é aquela dramaturgia que como “nós” - os mediadores - estamos tentando conduzir através de uma construção que possibilite também esse entendimento que ele não seja uma... como é que eu vou dizer... A algo que tenha pertencimento a só uma classe, que tem essa consciência, “nossa, ele tem uma dramaturgia”. Para a gente não voltar, não fazer esse processo de regressão, de criar novamente uma dança elitista. Eu falo que é neocolonizadora, então “nossa, olha, ele tem uma dramaturgia”. Acho que a dramaturgia é sobretudo um processo de generosidade que acontece entre as pessoas que estão envolvidas nela, entendeu? É como o Steve Paxton fala: no contato de improvisação um ou mais corpos constroem uma única ideia. Então, quando a gente vê a questão do dramaturgista e do intérprete, da obra e das questões, isso se configura numa única ideia. Dentro desse processo de entendimento de dramaturgia, tudo o que está envolvido é dramaturgia: cenário, luz, figurino... Sobretudo essa questão da constituição do corpo. Que corpo é esse que eu vou buscar para que ele seja compatível e esteja falando da mesma coisa que nós estamos falando. Porque da mesma forma, quando eu falo que uma única lógica não dá conta de tudo, um único corpo, um único tipo de informação corporal, ele não dá conta de tudo. Eu acredito muito nisso e acho que isso é muito importante. Essa generosidade de você abrir mão daquilo que você já conhece e buscar uma construção de corpo que seja coerente com aquilo que se está procurando construir. E isso também é dramaturgia. Entende?

**PL:** Você falou dessa questão de generosidade. Eu lembro muito do processo de remontagem de *Coreografia de Cordel*<sup>1</sup> na Cia de Dança Palácio das Artes, em meados de 2012 ou 2013, porque era um trabalho que foi construído através de pesquisa de campo no Vale do Jequitinhonha, e eu percebia a força dos intérpretes em suas cenas. Mesmo eu não tendo vivenciado a pesquisa de

---

<sup>1</sup> *Coreografia de Cordel* é um trabalho dirigido pelo coreógrafo Tuca Pinheiro para a Cia de Dança Palácio das Artes em 2004, com direção geral de Cristina Machado, que foi responsável pela introdução do sistema “bailarino pesquisador intérprete” da pesquisadora Graziela Rodrigues. O elenco realizou uma ampla pesquisa de campo na cidade de Medina, no Vale do Jequitinhonha, para a construção e criação do espetáculo.

campo, foi possível criar aquele personagem, o garoto moderno, um viajante estrangeiro naquela cena toda. Pensando nisso, como você entende a interpretação do bailarino, da personalidade do intérprete como elemento dramático?

**TP:** Ah, que bom! Eu vou fazer uma retrospectiva, acho que é muito importante nesse momento para a gente poder chegar nessa questão do intérprete, como que as coisas se dão. Quando eu comecei a fazer psicanálise, o meu psicanalista perguntou o que eu fazia. Eu disse que trabalhava com dança e ele me perguntou: “mais especificamente, em qual área de dança você atua?” Aí eu falei: “eu sou um criador”. Aí ele fez aquele olhar, e falou assim: - *“Tuca, dentro desse processo de construção, de reconstrução, não cabe aí uma flecha ou uma brecha para que a gente possa também suavizar um pouco o peso dessa palavra de criador? Que isso gera alguma coisa de onipotência, de poder. É você pensar no seu trabalho como um mediador. Você é um mediador de ideias.”* Você não é aquele que detém o poder da construção da obra. Porque toda obra também chega num determinado momento em que dramaturgicamente ela vai te conduzindo. Na época do *Cordel*, nós não tínhamos alguém que estava diretamente ligado nesse processo da construção dramática. Mas havia essa escuta, havia aqueles lugares por onde todos nós passamos. Quando eu trabalhei com o Xavier Le Roy<sup>2</sup>, ele falava muito nisso, nessa questão do intérprete. O que é interpretar alguma coisa? Isso já era uma questão muito latente. Até porque mesmo a própria palavra dramaturgia, ela é uma palavra que nós roubamos do teatro. Ela não nos pertence, não é? [...] Não é tão importante você ter as respostas de imediato. Eu acho que o mais importante é você saber fazer as perguntas. Saber fazer perguntas é um processo de construção dramática, principalmente, no caso de construção de processos coreográficos, entende? Não é chegar e falar: “olha, é isso!” Não, faça as perguntas e veja como eles vão solucionar isso. Eu acho que a dramaturgia entra muito nesse lugar de atuar como esse elemento que provoca, mas que ele não

---

<sup>2</sup> O bailarino, coreógrafo e pesquisador francês Xavier Le Roy, nascido em 1963, é doutor em biologia molecular pela Universidade de Montpellier (França), e trabalha como artista desde 1991. Informações detalhadas podem ser encontradas em seu site: <https://www.xavierleroy.com> Acesso em: 29 abr. 2023.

restringe a possibilidade de resposta. No caso a resposta cabe ao intérprete, sobretudo quando ele entende que ser o sujeito da ação dentro de um processo criativo já é a própria ação. É quando há essa generosidade de se despir de suas vaidades, daquilo que teve peso, daquilo que ele construiu e é a ação que ele está propondo, ela já diz tudo sobre o que ele quer dizer. Então ele não se coloca na frente da ação. Porque a ação dramaturgicamente, ela já está dizendo. Quando o intérprete ou bailarino se coloca na frente e ele traz para si esses méritos, assim, *“olha como que eu fui foda, que eu criei uma cena”*. Você não criou a cena! Isso tudo diz respeito a uma obra. É aquela velha história: você vai fazer um bolo, precisa de ovos, leite, farinha, fermento, aí então as partes vão no todo. Quando o todo está pronto, o todo não é a soma das partes. O todo é o todo! E ali você não vai separar. Não tem como separar os elementos que foram usados para construção daquilo ali, entende? No caso do *Cordel* essa importância se dá justamente nisso, porque acho que houve esse encontro e esse conagração com todos que passaram por um processo, e mesmo com os que não passaram, como foi o seu caso. Eu acho que eu já estava agindo de certa forma como dramaturgista, mas muito mais com uma generosidade voltada para a obra. É porque ela foi me dizendo. Então, esse conceito de dramaturgia não está diretamente ligado unicamente a uma pessoa. Entende? O espaço, ele te fornece pistas dramáticas, o tempo te oferece espaços dramáticos. Nesses últimos encontros que eu tenho tido, eu venho justamente pensando nisso. Nesse período todo de pandemia, esses encontros *online*, essa era a minha grande discussão, porque nós estamos trabalhando numa plataforma que é bidimensional: ela só tem largura e altura. Aí eu falava: *“como que a gente pode pensar em transpor esse conceito?”* Até dramaturgicamente falando em fazer esse trânsito de uma plataforma que é bidimensional para algo tridimensional. Por que a tridimensionalidade ela propõe o quê? A profundidade. Não é? Então são os três conceitos. Altura, largura e profundidade. Falei assim, *“Gente ó.” (Tuca tenta tocar um quadro ao fundo do seu espaço) “você acha que eu já estou tocando nisso aqui, mas não estou. Aqui está longe. Eu tenho uma profundidade aqui, oh, eu não cheguei até lá. Então como que a gente faz uso disso?”* E, tentando pensar dramaturgicamente, como é que você também pode romper determinados conceitos... Não romper, mas ampliar esses conceitos. Sobretudo nesse tempo agora. Então é isso. Sujeito da ação já é a própria ação.

Então a gente não precisa ficar grifando: “*eu que estou fazendo, fui eu quem fiz.*” Não. Tem uma série de pessoas que estavam envolvidas naquilo ali. Presentes e não presentes. Eu falo que a dramaturgia dos ausentes ou dos desconhecidos também está ali. Você não fez aquilo ali sozinho. Mesmo quando você está propondo um projeto solo, dramaturgicamente, mesmo que você não queira ter um dramaturgista com você, existiram antes de você chegar naquele lugar várias pessoas que construíram em você ou que deixaram em você algumas marcas. E algumas perguntas para você solucioná-las. Isso para mim é dramaturgia. É lindo isso. É você saber fazer perguntas. Entende? E não fechar o campo da construção. O campo da poética, como você estava falando. E para que todos tenham acesso. Eu acho que ela funciona muito bem nesse sentido. Como esse elemento que faz essa conexão. Que faz as tessituras, faz as ligaduras. Tem um caso que eu acho que vale a pena contar, que é um grupo de bordadeiras, acho que de Três Marias ou Pirapora. O Ronaldo Fraga<sup>3</sup> começou a fazer um trabalho com elas, dando um apoio para elas. Então elas ficavam bordando o dia inteiro, fazendo *patchwork*, contando as histórias das vidas delas, e tinha uma senhora que era, digamos assim, a mais velha do grupo, que tinha um conhecimento, enfim. E quando ela chegava no espaço, elas mostravam aquelas peças lindas das colchas que haviam feito, ela virava e falava assim: - “*Eu quero ver o avesso. Agora me mostrem o avesso.*” E aí eu pensei, eu acho que a dramaturgia funciona nisso também. Ela permite que a gente veja a perfeição do que está no avesso daquilo que está sendo compartilhado. Existe um avesso naquilo tudo, entende? Eu não preciso ficar explicando durante o tempo que eu estou produzindo a obra. Por isso que eu falo que não existe UMA dramaturgia. Elas são várias!

**PL:** Ainda no tema da dramaturgia, você falou sobre o processo de formação em dança. Da informação. Fale-me mais sobre isso.

**TP:** Eu vou tentar sintetizar essa questão do processo de formação e de informação em dança. No nosso processo de formação em dança, eu acho que ele peca e ele erra, porque primeiro, está muito mais preocupado com uma

---

<sup>3</sup> Estilista nascido em Belo Horizonte (MG) em 1967.

formação de artistas que já, de antemão, são artistas destinados a um tipo de mercado que é muito específico. E que acredita que um único tipo de formação técnica é capaz de tudo. Então, o que acontece: pela minha formação, pela sua, que muitos de nós começaram a seguir outras carreiras dentro da dança, facções ou outras portas dentro da dança porque paramos de dançar, entre aspas, nós não paramos, mas até por uma necessidade de sobrevivência, entende? Então, quando eu falo da questão do processo de formação, ele está muito desconectado do processo de informação. Ou seja, a gente pensar que no campo da dança não existe só aquela possibilidade de ser bailarino. A gente tem que começar também a trabalhar essas coisas, esses conceitos a tempo para que quando a gente pensar na questão do dramaturgista, ele não é algo que apareceu assim de repente, que veio do espaço e apareceu ali no meio. Eu acho que esse dramaturgista, de uma certa forma, ele acompanha esse processo de formação. Acho que dentro do processo de formação, essa lacuna tem que ser preenchida para que os alunos entendam que existem hoje, os lugares das especificidades.

**PL:** A atualização da lei do artista da dança<sup>4</sup> está aí também para isso, não?

**TP:** Sim! Para que eles possam também entender que existem outras possibilidades. Dentro do campo de formação em dança, através de um processo de formação generoso que os alunos entendam que existe essa gama. Então, nós estamos muito preocupados em formar bons bailarinos, destinados a um nicho de mercado que já é muito específico. Um tipo de preparação de corpo que já é muito específica e que não dá conta de tudo, mas a gente sabe disso. Porque em determinados casos, você vê que o resultado estético, ele nem sempre está acoplado ao processo de uma dramaturgia de construção corporal. Aí você vê o que? Você vê as lesões, você vê que tem alguma coisa estranha naquele lugar, você vê que parece que aquele corpo não é familiar a algo que está sendo proposto para ser dito, entende? Por quê? Porque acredita-se que com um único tipo de formação corporal ele vai dar conta de tudo. Isso também é dramaturgia. Eu acho que cada trabalho... aí entra a grande questão da

---

<sup>4</sup> Projeto de Lei 4768/16.

dramaturgia da generosidade. Você abre mão daquilo que você já sabe, entende? E se lança na dramaturgia do desconhecido. Aquele trabalho específico que ele vai pedir. E isso para nós artistas é maravilhoso. Porque amplia a nossa capacidade e o nosso processo cognitivo em dança. De estar sempre mexendo conosco nesse sentido. Eu acho que a dramaturgia está nesse lugar hoje, sabe? Ela não trabalha na verticalidade, ela não trabalha como algo que é impositivo.

**PL:** O que você pensa sobre essa ideia do dramaturgista ou do próprio coreógrafo como tecedor /organizador de criação de sentido da obra? A obra precisa disso? Podemos ampliar isso?

**TP:** Acho que a primeira coisa, nós temos que pensar que a arte, toda a sua concepção não pertence ao campo da exatidão. Ela não é exata. Se a gente começa a pensar na questão do dramaturgista como algo que veio para nos salvar ou que precisa estar presente, ou o que é mais perigoso: que ele se transforme numa fórmula, nós vamos estar repetindo através de uma outra especificidade o que seria o conceito de dramaturgia, e outros conceitos que há algum tempo a gente já vem questionando. Eu acho que tudo isso é uma decisão. O próprio coreógrafo pode estar desempenhando esse lugar, sabendo que existe uma coisa que chama especificidade. Ou isso é feito em comum acordo com as pessoas que estão envolvidas dentro daquele processo. Isso também pode ser uma dramaturgia coletiva. Eu fiquei pensando muito uma vez que o Josef Nadj<sup>5</sup> esteve aqui em Belo Horizonte. Ele foi dar uma oficina e falou uma coisa muito importante: - *"Olha Tuca, você pode usar tudo o que você quiser no seu trabalho. Como construção dramática, vídeo, ópera, circo, teatro, enfim, gastronomia. O que você tem que saber é que cada uma dessas coisas, elas têm especificidades. Entende?"* Não é somente você pegar isso e aquilo. Porque senão sabe o que acontece, Peter? Isso começa a virar o que eu chamo de adereço de escola de samba. Porque tem a fantasia, tem aquele esplendor para que a coisa fique vistosa! Nós não estamos procurando coisas vistosas. Nós estamos procurando é que cada vez mais as questões que nós

---

<sup>5</sup> Josef Nadj: dançarino, coreógrafo, artista visual e fotógrafo francês de origem iugoslava. Nasceu em 1957 em Kanjiza, uma província de Vojvodina na ex-Iugoslávia, onde hoje é a Sérvia.

estamos trazendo, do nosso tempo... Eu falo: arte! A dança não é a melhor coisa para você contar história. Não é! O cinema faz isso melhor, a literatura faz isso melhor. E se você pega, por exemplo, um Guimarães Rosa<sup>6</sup>, olha o que ele fez com a língua portuguesa. Sabe assim, o cara era um gênio, entende?

**PL:** Que bom você falar sobre isso. Podemos aproveitar para falar sobre como você vê a influência aqui no Brasil do movimento belga e alemão que passou a utilizar a figura de um dramaturgista durante o processo de criação das obras? Fizemos uma releitura? Adaptamos para nosso contexto? Ou simplesmente copiamos?

**TP:** Essa questão da especificidade, eu acho que ela é muito importante. No momento que você se assume ou fala: “*Eu quero ser um dramaturgista*”, isso exige um estudo. A gente volta lá nas cartas de Noverre<sup>7</sup>, ali já tem indícios de questões de dramaturgia. Então, quando você fala da questão dos belgas, daquele tratado de publicações que foram feitas, a gente esquece que antes daquilo ali já na dança moderna, o Kurt Jooss e outras pessoas que começaram, ali também já havia um começo. E que antes da dança belga já havia a Pina Bausch fazendo isso. A gente descobre essa questão da parceria com o dramaturgista, algo que reforça essa noção de uma dança que não está contando histórias. Ela está muito mais interessada em atuar sobre a questão dos sentidos. Você já citou isso anteriormente. Então, quem é o dramaturgista hoje? Eu adoro trabalhar com a Rosa Hércules e hoje vejo que outras pessoas também estão pensando nessa discussão, cada um dentro do seu campo e cada um dentro da sua subjetividade, no sentido de construir dramaturgias que são diferenciadas. Senão fica uma coisa igual. A gente vai cair na cópia. Vamos ficar copiando os belgas? - “*Ah, porque foi chique, bacana!*”; “*Ah porque eu amo a Anne Teresa de Keersmaeker.*” Fantástico!

---

<sup>6</sup> João Guimarães Rosa (MG, 1908 – RJ, 1967) foi um poeta, diplomata, novelista, romancista, contista e médico brasileiro, considerado por muitos o maior escritor brasileiro do século XX e um dos maiores de todos os tempos.

<sup>7</sup> Jean-Georges Noverre (1727-1810) foi um bailarino e professor de balé francês, destacado na história da dança por ter escrito um conjunto de cartas sobre o balé da sua época. A obra teórica se chama “*Letters sur la Danse*”.

Coincidentemente, nós estamos celebrando os cem anos da Semana de Arte Moderna. O que esses caras fizeram? Bem, eram caras que já eram pertencentes a uma classe econômica mais abonada. Não vou entrar nessa discussão, mas eles propuseram isso, entende? Então quando você vir hoje o processo de dramaturgia, vamos citar, por exemplo, a Lia Rodrigues<sup>8</sup> que trabalha com a Silvia Soter há muito tempo: eu acho que é um tipo de dramaturgia totalmente antropofágica. Entende? Ela não segue aqueles parâmetros da dança belga. O trabalho dela para mim é totalmente brasileiro. O Wagner Schwartz<sup>9</sup> também que fica nesse caminho, que trabalha com a Lygia Clark<sup>10</sup> e tem os colaboradores dele, que estão aí junto com ele, eu acho que é isso! Eu acho que todos esses conceitos e essas primeiras pessoas, esses primeiros trabalhos, eles nos servem de perguntas, mas eu vou querer repetir: vou querer fazer igual? Então aí está a grande sacada. Inclusive, eu falo dessa questão da dramaturgia do desconhecido, eu posso entender outros procedimentos que são também colocados como dramaturgia. Eu tenho pensado muito na questão da dramaturgia do espaço. Porque o espaço não é da ordem do abstrato. Ele é concreto. A gente não dialoga com ele, com essa concretude. A gente tem aquela noção que ele é concreto pra caramba. O tempo é uma dramaturgia da temporalidade. Então, entende o que eu estou falando? E são discussões que eu estou escrevendo a respeito disso. Justamente, não para desmerecer ou para ignorar o que já foi construído, de jeito nenhum. Eu trabalho com a Rosa Hércules até hoje. E levo essas questões para ela, para a gente poder discutir. Então, você vê por exemplo, hoje existe muito essa demanda sobre como os trabalhos das danças urbanas estão tomando uma dimensão muito grande. E eu não sei se dentro das possibilidades físicas e

---

<sup>8</sup> Lia Rodrigues é uma bailarina e coreógrafa brasileira; nasceu em 1956 em São Paulo. É fundadora e diretora da Lia Rodrigues Companhia de Danças. Apresentou seus trabalhos em mais de 25 países. Disponível em: <http://liarodrigues.com/page1/index.php> Acesso: 18 maio de 2023.

<sup>9</sup> Wagner Schwartz: performer, coreógrafo e escritor brasileiro. Nasceu em 1972 na cidade de Volta Redonda, Rio de Janeiro.

<sup>10</sup> Lygia Clark (1920-1988) foi uma pintora e escultora brasileira. Trocou sua pintura gradualmente pela experiência com objetos tridimensionais. A partir da década de 1970 sua atividade se afasta da produção de objetos estéticos e volta-se sobretudo para experiências corporais em que materiais quaisquer estabelecem relação entre os participantes. Dedicou-se também ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais. A partir dos anos 1980, sua obra ganhou reconhecimento internacional com retrospectivas realizadas em várias capitais do mundo. Disponível em: <https://www.escrioriodearte.com/artista/lygia-clark> Acesso: 18 maio de 2023.

econômicas, eles trabalham com essa dramaturgia. Acho que eles trabalham com a dramaturgia da rua. Por quê? Porque eles estão imersos num lugar que diz de onde eles vivem, entende? Então, essa própria dramaturgia é uma dramaturgia que vem do espaço geográfico. Isso de uma forma que é muito bacana e que você reconhece nos corpos, tem ali uma discussão muito forte. Entende o que eu estou falando? É uma miríade de possibilidades. A Semana de vinte e dois, eu acho que, esse centenário nos traz um pouco dessa reflexão. Porque senão nós vamos persistir nessa questão neocolonizadora. E uma que é pior, é a questão autocolonizadora. Quando eu torno o colonizador de mim mesmo no sentido de não sair da minha zona de conforto. E aí eu vou acentuando aquele saber que eu sei que ele já tem uma certa aceitação no mercado. Entende? Então, para mim é muito mais nesse sentido...

**PL:** Tuca, para finalizar, uma questão relacionada à crítica jornalística, a crítica especializada. Como você vê o papel dessa crítica no percurso de uma produção artística? E quando eu falo em percurso é no sentido de todo processo de divulgação da temporada, da circulação do trabalho ao longo do tempo, de como o produtor se utiliza dessa crítica para, de alguma maneira, potencializar o contato com um possível curador e até mesmo com relação ao público.

**TP:** Todo o processo da narrativa da história da humanidade sempre obedece, sempre obedeceu, a um grupo preponderante. Então, a história sempre foi contada a partir de um olhar de alguém que escreve essa história. Desde o começo! Então esse olhar, acho que agora nem tanto, que tem um pouco mais dessa abrangência e desse olhar da generosidade para entender não só a partir do fato, mas do que está periférico a ele. A Graziela Rodrigues<sup>11</sup> falava muito isso: dentro de uma proposta coreográfica existe o elemento central, que é aquele foco que você escolheu como o objeto principal para sua escolha de discussão, através da sua organização artística. Só que isso que está

---

<sup>11</sup>Professora Titular do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no qual atua na Graduação em Dança e no Programa de pós-graduação Artes da Cena. Artista da Dança, Psicóloga, Doutora em Artes. A partir de 1980, Graziela Rodrigues dedicou-se à pesquisa de campo das manifestações culturais brasileiras e à sistematização do método de pesquisa e criação em dança intitulado Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). Este método propiciou a formação de pesquisadores artistas e deu origem a diversas publicações e criações artísticas, consolidando o grupo de pesquisadores BPI e Dança do Brasil.

centralizado tem uma série de coisas periféricas tão importantes quanto. Às vezes o nosso olhar só se dirige para o que está centralizado, e não vai muito para o periférico.

Então acho que hoje eu entendo muito essa questão da crítica especializada, é essa crítica que não se concentra unicamente, não gosto muito de falar nessa palavra, no produto que está sendo compartilhado. Mas no que está em volta e o que envolve esse produto, no tempo e no espaço. No espaço social, geográfico, histórico, político. Não dá para você se fixar. Eu acho interessante que existam certos críticos que acompanham a trajetória dos artistas, têm um acompanhamento histórico. Mas nem todo mundo faz isso. Por quê? Primeiro, hoje em dia, para cada edital que você manda o seu projeto, tem em si uma escolha. Então você tem que saber escrever o projeto para aquele edital específico. Já começa aí: o “*projeto seleção*”. “*Não, esse projeto não atende ao que nós estamos pensando e ele não dialoga com a nossa instituição*”. Entendeu? Seja ela pública ou privada. Eu trabalhei muito dentro do espaço público e isso acontece porque esse determinado projeto que você manda, ele não está dialogando com aquela gestão pública daquele momento. Não interessa para eles, porque a escolha envolve um pensamento político de gestão. Então falar que *não existe*... Existe sim porque eu estive lá dentro e sei que eles olham para isso. Essa questão da crítica está muito entrelaçada com isso. Não sei se você chegou a ver aquele documentário que eu fiz com a Cris Oliveira, *Uma cachaça que se chama Dança*<sup>12</sup>...

**PT:** Sim.

**TP:** [...] tem uma hora que eu estou no mictório fazendo xixi e eu começo a falar: “*crítica, crítica de dança*”. Não precisei falar mais nada... Então também tem esse perigo: de eleger ou de conservar grupos e coreógrafos que são bons, que são muito bons, mas concede a eles esse lugar de impermeabilidade e de

---

<sup>12</sup> O Documentário investiga a dança no meio urbano, faz um recorte que envolve questões socioculturais revelando subjetividades dos indivíduos e seu comportamento. Realização: Angioma - organismo de arte; produção e direção: Cris Oliveira; Co-produção: FID- Programa Bolsa Pesquisa Território Minas 2008. Trecho disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=R36QedT\\_55E&ab\\_channel=CrisOliveira](https://www.youtube.com/watch?v=R36QedT_55E&ab_channel=CrisOliveira). Acesso em: 19 de maio de 2023.

inflexibilidade, colocando-os numa bolha e assim ninguém fala mal. Às vezes a gente fala entre nós, mas quem poderia falar e poderia alertar, sabe, e dar espaço a muita gente nova que está vindo, que pode estar errando? A arte hoje em dia é o lugar que nos dá espaço para o erro. As pessoas estão entendendo que a arte não pertence ao lugar da exatidão. A dramaturgia é um lugar de erro. Dramaturgia não é lugar que vai solucionar o seu projeto. Ela tem que saber construir perguntas inteligentes. Ela tem que ser generosa. Ela tem que saber que junto com você, ela não sabe para onde está indo. A dramaturgia também se constrói no campo da invisibilidade, mas tem que saber que ela não pode invisibilizar o público. [...] a dramaturgia para mim tem esse lugar também, de saber concatenar tudo isso. Eu falo que produzir dança hoje não é só produzir espetáculo. Produzir dança é isso que nós estamos fazendo aqui, Peter. Isso é produção de dança. Mas acho que no momento em que você se abre, a partir disso que a gente está propondo, para uma discussão, você vê que isso, que a gente pode chamar de matriz, ela vai gerar outras coisas, não? Então, se a gente abre isso para uma discussão mais ampla, é maravilhoso. E eu faço parte, você me conhece, desse grupo que adora ser questionado, adora ser colocado contra a parede. Adoro rever os meus erros e compartilhar. Então, talvez a gente deva pensar nisso, nessa nossa dramaturgia humana. Tem uma dramaturgia que é humana. Às vezes a gente só pensa na dramaturgia da arte, não? É nesse sentido.

**PL:** Que coisa linda isso! Gratidão, amigo!

**TP:** Eu que agradeço, amigo.

## TATIANA DA ROSA: POR UMA DRAMATURGIA DE DENTRO

**Roberta Silveira Malheiros**

A bailarina e coreógrafa Tatiana da Rosa concilia o trabalho de pesquisadora com o de professora de dança. Com um currículo que passa por diversas experiências, a menina que nasceu em 23 de setembro de 1971 em Santa Cruz do Sul, hoje atua em Porto Alegre no cenário da Dança Contemporânea. Em sua trajetória, destacam-se seus estudos em *Contact Improvisation*, improvisação, composição e educação somática aprofundados na *Trisha Brown Dance Company* (EUA), nos anos 1999 e 2000, como bolsista ApArtes/CAPES. Em seguida, iniciou a docência acadêmica no curso de Dança da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (Uergs), onde permaneceu até 2011. É Mestre em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Ufrgs). Como bailarina, já trabalhou ao lado de expoentes da cena Porto Alegrense, como Eva Schul, Cibele Sastre, Heloisa Gravina, Marco Fillipin, Eduardo Severino, Thais Petzhold, entre outros; além de produções próprias, as quais dirigiu: *Instruções para abrir o corpo em caso de emergência* (2007, com Alexandra Dias e Michel Capeletti) e *FATO*. (2001)<sup>1</sup>. Atualmente, finaliza o doutorado e investe nos seus projetos artísticos, docentes e também de colaboração na web.

No dia 5 de março de 2022, tivemos quase duas horas de uma conversa leve e agradável pela plataforma *Zoom*, na qual Tati (como é chamada) discorreu sobre o tema Dramaturgia na Dança, lembrando alguns dos processos de criação dos seus trabalhos e de como o conceito de dramaturgia se relaciona com a dança.

**Roberta Silveira Malheiros (RSM):** Eu conheço um pouco sua trajetória, fui sua aluna na Uergs - Fundarte, mas qual a sua atuação atual?

---

<sup>1</sup> O elenco de "FATO." contou, em diferentes temporadas, com Heloisa Gravina, Marco Fillipin, Carla Vendramin, João Fernando Cabral Filho, Marcela Reichelt, Thais Petzhold, Luciano Tavares, Dani Boff, Michel Capeletti, Monica Dantas, Cibele Sastre, Suzi Weber e Tatiana da Rosa.

**Tatiana da Rosa (TR):** De trabalhos recentes que foram a público, eu participei durante a pandemia de dois trabalhos aqui de Porto Alegre, um do Eduardo Severino (*Pelelíngua Sedentobeijo*) e o outro da Eva Schul (*Levanta Sacode a Poeira e dá a Volta por Cima*). E eu tenho participado com a Alexandra Dias de um grupo de estudos proposto por ela na Universidade Federal de Pelotas e da remontagem de um espetáculo dela. Então, são relações entre bailarina e coreógrafos, mas eu gosto muito de não separar o meu pensamento de professora, de bailarina e de coreógrafa. Eu permaneço usando essas três palavras, porque elas são palavras da dança, mas eu sempre penso cada uma dessas instâncias como plenamente coreográficas, plenamente de criação. Eu uso coreógrafo como aquele que cria, bailarino aquele que cria também, e o professor também, então, eu não mudo a maneira de pensar quando estou em cada uma das três posições. O engajamento é o mesmo.

**RSM:** Nos seus trabalhos, tem alguma pessoa que ocupa a função de dramaturgista?

**TR:** Não, não tem essa pessoa, mas eu sou alguém que gosta de trabalhar com pessoas, de criar junto, e também eu gosto de pensar que criar é uma relação de colaboração horizontal, onde todos os pertencentes pensam a obra juntos, de maneira não hierárquica.



*Instruções para abrir o corpo em caso de emergência* (2007). Alexandra Dias e Michel Capeletti. Escultura: André Venzon.  
Foto: Luciana Menna Barreto.

Quanto mais todos os pertencentes se engajam e estão dispostos a participar do debate, do engajamento necessário para constituir a obra, mais eu gosto. Então, por exemplo, no espetáculo *Instruções para abrir o corpo no caso de emergência*, que eu dirigi, o Michel Capelleti e a Alexandra Dias estavam em cena e eu era a diretora, mas era uma criação plenamente dos três. O figurino era da Xanda, o cenário era nosso, com a inserção de uma escultura do André Venzon. Então, começam a entrar outras pessoas que criam, como a Lila Vieira na luz - maravilhosa a luz dela -, o Pablo Sotomayor na música (e depois ele continuou criando trabalhos solo a partir do espetáculo). Essas pessoas entraram depois do processo, não participaram visceralmente desse debate, mas a gente fez essa ponte de colaboração, nunca na ideia de colar os materiais como se tivessem pesos diferentes, mas de trabalhar junto, de integrar todos. Então, quando eu penso na figura de um dramaturgista, eu penso que pessoa seria essa no jeito que eu gosto de trabalhar... que o dramaturgista seria cada uma dessas pessoas. No caso, ali entre Michel, Alexandra e eu, era uma autoria dos três, então os três seriam os dramaturgistas. E, ao mesmo tempo, acho essa ideia muito importante, pensar o movimento é pensar a obra. É no movimento que sai o sentido da obra! É se movendo que se pensa, se imagina, se compreende. Eu imagino que uma figura de um dramaturgista seria, o que eu acabo chamando de "mais um olho", um olho de fora, mas aí vem a ideia central de novo: a tendência seria chamar a tal "pessoa olho de fora" para participar do processo de criação do movimento. Nunca seria um olho de fora, seria um olho de dentro, teria que se mover junto. Tem a necessidade de se mover junto para que essa obra ganhe sentido, para que ela esteja compreendida. Então, eu nunca senti essa necessidade, dessa posição, a ideia de um dramaturgista, mas sim de ter parceiros bailarinos com vontade de criar, conceituar, conceber junto. Entendo que todo bailarino deve ser um conceituador. Eu estava pensando antes da gente iniciar a entrevista, que a gente não faz essa pergunta para um artista plástico, a gente entende que o artista plástico vai criar sua obra na autonomia da criação, no seu estofamento autoral, ele é o cara que plasma a obra na sua totalidade, na sua conceituação, no seu fazer. E é assim que entendo um coreógrafo, eu entendo o coreógrafo como sinônimo de diretor, e isso pode se diluir também, dependendo da relação com os bailarinos. Há essa necessidade dos criadores estarem pensando com o corpo, é no mover que os caminhos da

obra vão se produzindo. E no mover entra o perceber e toda essa camada que leva a pensar assim, que o mover é o perceber, esse mover somático, sensível e atento a como está percebendo enquanto produz esse movimento. Porque no perceber desse movimento é que esse movimento se produz. Quando se entende que até “parar para olhar” é um fazer no corpo – com disposição de dar atenção a isso -, toda essa maneira de encarar fica inevitável. Então, isso me leva para essa autoconsiderada filiação à tradição da dança pós-moderna estadunidense, que se funda toda a partir do corpo, e de um corpo que hoje a gente chama de somático.

Estudei no *Visa Program* da *Trisha Brown<sup>2</sup> Dance Company*, em meio a *Downtown Dance* nova-iorquina e aquilo me informou, eu me sinto muito conectada a essas ideias todas. E o que eu vi lá? Acho esse aspecto importante. O meio da *Downtown Dance* de Nova Iorque é organizado principalmente em torno do *Movement Research<sup>3</sup>*, que é uma instituição colaborativa de artistas independentes afirmando seus espaços, de uma maneira muito mais diluída do que aquela ideia de que o primeiro mundo na dança é todo calcado em companhias, com posições bem definidas de quem faz o quê e que tem orçamentos fixos. Não foi essa uma boa parte da realidade que eu encontrei lá. Encontrei uma realidade muito mais parecida com o que a gente tinha aqui. Mas encontrei, ao mesmo tempo, essa noção de que todos colaboram, porque esse pensar somático te leva a uma noção de responsabilidade pelo teu próprio movimento, a gente é chamado a perceber o que acontece com a gente, mesmo quando a gente tem uma coreografia fechadinha. Quando tu és convidado a prestar atenção no que tu percebes quando se move, tu estás criando uma relação de autoria, tu estás criando uma relação de responsabilidade, aí se tu tens um ambiente que é sensível a isso, as relações vão tender a ser dialógicas e vão tender a ser de responsabilidade. A decorrência disso nas questões de trabalho são enormes. Esse tipo de pensamento que faz quebrar categorias, como entre coreógrafo e bailarino - vou ficar só nessas -, eu acho que é um tipo de pensamento que vai aparecer nas tuas relações de trabalho, nas tuas

---

<sup>2</sup> Trisha Brown (1936-2017): bailarina, professora e coreógrafa norte-americana, uma das fundadoras do coletivo artístico de vanguarda *Judson Dance Theater*, integrante do movimento de dança pós-moderna em Nova Iorque. Funda a companhia de Dança Trisha Brown Dance Company, em 1970. Mais informações: <https://trishabrowncompany.org>. Acesso: 18 abr. 2023.

<sup>3</sup> Informações no site <https://movementresearch.org>. Acesso: 18 abr. 2023.

relações trabalhistas também, e tu vais pensar nas tuas relações de inserção, tu vais pensar nas relações políticas e vais pensar em como tu sustentas o teu trabalho. Acho que esse pensamento do que me permite dançar, no sentido institucional e financeiro, ficou muito agudo lá.

**RSM:** Você já comentou que as funções se mesclam e que todos colaboram na construção de sentido dos seus trabalhos, mas teria mais alguma coisa que você gostaria de acrescentar em relação ao lugar do dramaturgo na obra?

**TR:** Existe uma preocupação permanente, uma rédea curta com a questão do que está em jogo ali, de muito pensamento e muita crítica, sempre tentando não separar a questão corporal de tudo isso. O exercício de entender que o corpo está sempre implicado, então tudo passa a importar e ser objeto da dança. Tu lembras das minhas aulas, não eram a coisa mais organizada o tempo todo. Mas primeiro eu vou falar uma coisa, uma historinha que para mim é o emblema disso tudo. Eu tive uma oportunidade em Nova Iorque que foi uma experiência maravilhosa. Fiz um *workshop* com *Lance Gries*, ex-bailarino da Trisha Brown e o resultado foi apresentado numa das noites de segunda-feira na *Judson Church*<sup>4</sup>, uma noite semanal tradicional de apresentações. Só que aconteceu que estávamos dividindo a noite – isso foi muita sorte - com a Yvonne Rainer<sup>5</sup> que estava voltando a dançar o *Trio A*<sup>6</sup> (na verdade tem mais: seis meses antes eu tinha participado da remontagem feita pela Clarinda MacLow e pela própria

---

<sup>4</sup> Por um breve período no início dos anos 1960, um grupo de coreógrafos, artistas visuais, compositores e cineastas se reuniram na Judson Memorial Church, uma congregação protestante socialmente engajada em Greenwich Village, em Nova Iorque, para uma série de workshops que acabaram redefinindo o que é considerado dança. As performances que evoluíram dessas oficinas incorporaram movimentos cotidianos – gestos extraídos da rua ou de casa; suas estruturas eram baseadas em jogos, tarefas simples e danças sociais. Os artistas de Judson investigaram os próprios fundamentos da coreografia, despojando a dança de suas convenções teatrais, (Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3927>. Acesso em 18 abr. 2023).

<sup>5</sup> Yvonne Rainer (nascida em 24 de novembro de 1934) é uma dançarina, coreógrafa e cineasta estadunidense, cujo trabalho nessas disciplinas é considerado desafiador e experimental. Seu trabalho às vezes é classificado como arte minimalista. Atualmente, Rainer vive e trabalha em Nova Iorque. (Disponível em: <https://www.moma.org/artists/32349>. Acesso em 18 abr. 2023).

<sup>6</sup> Rainer coreografou *Trio A* em 1966, produzindo uma versão para vídeo em 1978. Uma composição solo, sem música e num fluxo contínuo de movimentos cotidianos como bater os pés, caminhar e ajoelhar-se. “[Seria] sobre um tipo de ritmo em que uma pose nunca é feita”, descreveu a artista. *Trio A* destacou Rainer entre os dançarinos, compositores e artistas plásticos envolvidos no Judson Dance Theatre, que ela cofundou em 1962. (Disponível em: [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/yvonne-rainer-trio-a-1978/). Acesso em 18 abr. 2023).

Yvonne Rainer, do *Trio A*, que foi apresentada também na *Judson Church*). Foi muito incrível, foi muita sorte minha, então eu estive nos bastidores com Yvonne Rainer, Steve Paxton<sup>7</sup>, Douglas Dunne e vi, depois da apresentação, as pessoas já conversando. Eu vi o Steve Paxton sentadinho num canto, de olhos fechados, respirando, depois. Para mim aquilo, naquele momento, foi surpreendente e virou uma grande lição, para sempre. Aquilo ali era o resumo da ideia de que a gente não para, o Steve Paxton é o cara que elogiou a “paragem”, que é o termo que acabou sendo consagrado, elogiou para mostrar como tudo é cheio de movimento, e movimento significa criação, como tudo está se criando - porque tudo importa no corpo -, se criando como possibilidade, como esse corpo não para, continua mesmo depois da apresentação. Então, tudo isso para dizer que eu levo muito a sério essa ideia: os estímulos para o que vai ser criado estão sempre acontecendo, termina o ensaio e a coisa continua. Todo mundo que cria vive isso, não tem nada de novo nisso, mas se trata de valorizar isso como processo, de entender que dirigir um trabalho é procurar estar o mais aberto possível às demandas e aos estímulos das pessoas, e as contribuições das pessoas, porque tudo pode se abrir para qualquer lado. É deixar todo mundo ciente, trabalhar para que todo mundo queira estar ciente da obra. Eu gosto de estar num grupo onde as pessoas “batem palminhas” porque entendem que estão se reconhecendo na mesma conversa, abertos uns aos outros. E não é em todos os grupos que se consegue isso, em certos ambientes vai ser “ai que saco, de novo falar, de novo pensar, desmanchar o já feito, experimentar de novo...”, isso acontece. Gosto de trabalhar num ambiente onde todo mundo gosta de estar debatendo – não só em palavras - o trabalho sempre. Eu me movo, percebo, tu percebes o que aconteceu no outro, tu tentas traduzir para o

---

<sup>7</sup> O bailarino e coreógrafo estadunidense Steve Paxton, nascido em 1939, iniciou sua carreira com estudos em diversas áreas, desde as técnicas de balé e dança moderna, passando pelas artes marciais orientais, que acabaram por contaminar o seu trabalho ao longo dos anos. Evocando a experiência do jogo, influenciado pela prática da ginástica e do Aikido – arte marcial japonesa que torna ineficaz a violência de qualquer ataque – criou, no início dos anos 1970, a técnica Contato Improvisação. O seu profundo conhecimento do corpo, do seu sentir, da sua fisiologia e das relações deste com o espaço e os outros, expresso também na sua mais recente técnica *Material para a Coluna*, conduz-nos a uma outra dimensão: a da ética do viver em conjunto. Paxton vive desde a década de 1970 numa comunidade artística no norte de Vermont. (Disponível em: <http://www.culturgest.pt/pt/programacao/steve-paxton-conferencia-ciclo/>. Acesso em 18 abr. 2023).

outro, tu aceitas que isso é impossível muitas vezes, todos no mesmo plano, várias consciências em tentativa de composição, sem a ilusão de um olhar definitivo, sem o diretor acima, todos dentro. É a coisa do espaço caótico, da aula que parece caótica. Tu entras numa situação configurada de ensaio, onde tu podes reconhecer que “agora é lugar de ensaio”, esse lugar eu gosto de pensar como um *continuum*, e não como “primeiro move e depois conversa”. Claro que isso vai acontecer, isso do “falar-fazer” – que é como o Michel, a Alexandra e eu denominamos esse procedimento artístico, logo após o *Instruções para abrir o corpo em caso de emergência*. Como é que a gente pode conversar estando sensível à experiência de estar com aquilo que nos é mais sensível? Me interessa esse fluxo e esse *continuum*. Se estamos sensível à experiência, não tem palavra definitiva e o que fica de coreografia é provisório.

**RSM:** Como que você vê a relação entre os artistas-dramaturgos, vamos chamar assim, e o público?

**TR:** Quando tu apresentas uma obra, ela está ali sendo entregue, ela já tem muitas ou algumas determinações, mas gosto de pensar na coisa porosa. O *FATO.*, por exemplo, é um trabalho que fazia parte da série *Caixas*. Essa é uma série que nasceu do solo *Talk to the Hand*, de 2000. Eu tinha muita dificuldade em fazer solos. Era pensar sozinha em relação a quê? Foi quando eu entendi que eu deveria organizar a criação em relação ao espaço. Eu consegui fazer um solo em relação a algo, o espaço da cena. Foi disso que surgiu a série *Caixas*: de trabalhos em que se delimita um quadrado vermelho e se cria a partir disso, da minha relação, ou da nossa relação, com esse quadrado e em relação a fora desse quadrado. O que estiver dentro desse quadrado é obra. Portanto, quem está fora, por convenção, não é obra. Tudo o que entrar pode ser dança. Se a experiência do movimento, do corpo, é um *continuum*, então faço essa determinação bem arbitrária para dar um parâmetro qualquer.



*FATO*. (2001). Luciano Tavares, Tatiana da Rosa e Carla Vendramin.  
Theatro São Pedro, Porto Alegre, 2005.  
Foto: Gabriel Schmidt

No *FATO*, essa delimitação é o próprio palco italiano. Em outros casos, o quadrado vermelho invadiu a plateia, uma parte dela, um procedimento simples, para conseguir dizer: eu posso olhar essa pessoa da plateia que ficou dentro do quadrado como parte da obra. Um procedimento simples, bobo, mas que organiza o meu pensamento e que é o quão longe eu fui com a minha vontade de pensar essas relações. Mas então, o que é pensar em relação ao público? É pensar que a percepção de quem está sentado na cadeira é tão viva quanto a percepção de quem está performando a obra naquele momento. A gente pode olhar toda a obra do bailarino e coreógrafo norte-americano Merce Cunningham (1919-2009), que não deixa de ser sobre isso: a percepção de quem está sentado. Então, eu gosto de pensar que a relação com as pessoas que estão assistindo é porosa, é viva, é de movimento, de significados que, como autora, eu não vou dominar nunca. É isso que eu gosto de pensar. É tudo meio óbvio, todo trabalho é isso, mas se trata de assumir essa poética, é o que faz sentido para mim, que me anima. Mais uma vez, acho que tem a ver com pensar dramaturgia, saber que, no limite, a gente não vai criar uma visão unificada dessa obra, que cada pessoa vai ter a sua leitura dessa obra. Isso é uma posição intrínseca, basal, que eu acho importante ter, para a gente também abandonar essa pretensão de quando a gente abre uma cortina, a gente vai ter domínio sobre o que vai acontecer. E partir dessa curiosidade como o próprio material da pesquisa, a questão que gera composição.

**RSM:** Quais são suas considerações finais sobre a dramaturgia em relação à dança?

**TR:** Eu entendo que o nascer do pensamento coreográfico já é conceitual, e que ele está na relação com todos os criadores e que todos são pensadores, conceituadores, dançadores ativos da obra. Porque o trabalho de perguntar para o corpo já é um trabalho crítico. E é um trabalho de criação, de nascimento, e entender isso já é dramático. Me interessa trabalhar com pessoas que vão para o próprio corpo dessa maneira e com criadores, de quaisquer instâncias, que estejam dispostos a perguntar isso para o corpo. Dito isso, eu nunca tive a necessidade de ter uma outra pessoa ajudando a conceituar desde fora. Se essa pessoa existisse, ela estaria dentro do processo também e acabaria em cena (*risos*), ou não, mas a chance dela acabar em cena seria grande. Então, nas referências em que me encontro, a palavra dramaturgia não opera. Por exemplo, o referencial para uma coreógrafa como a Trisha Brown ou como a Yvonne Rainer, é um pensamento mais espacial, de novo, que questionou a tradição do palco italiano, da obra que tem uma hora de duração, que é feita num teatro. A gente sabe que Trisha Brown é célebre por ter feito muitas obras antes de montar uma obra para palco italiano, nessa relação espacial do minimalismo, que é um pensamento muito forte da escultura, do corpo no espaço. Então, a relação dramática, o drama leva essa ideia de tempo, eu acho essa palavra muito estrangeira para mim. Quando eu penso, por exemplo, no pós-dramático do crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann (1944-2022), ele responde uma pergunta muito própria do teatro, que é a de superar o drama. Se a gente pensa no coreógrafo russo Michel Fokine (1880-1942), no *Les Sylphides*, um balé quase abstrato, sem história alguma, apenas música e dança. A dança tem essa relação, a dança é facilmente abstrata. Tem a relação com a música. Então, a palavra drama não responde a uma coisa tão intrínseca da dança, acho eu, como parece responder para o teatro. O Lehmann escreve e pensa um teatro pós-dramático, anexa dança a essa questão, sem que seja muito uma questão da dança. O bailarino e professor francês Jean-Georges Noverre (1727-1810) estava muito preocupado com isso, em dar sentido ao movimento. A pergunta do sentido no movimento é tão mais anterior, tão mais basal que a questão do

drama, que “a história a ser contada” me parece estrangeira, não me filio a ela. Por outro lado, eu entendo que a figura do dramaturgista não está tratando do drama, ele está tratando de um pensamento conceitual da obra, e nisso eu seria mais suave, eu sei que é a figura que está trabalhando para dar uma sustentação conceitual para a obra e acho isso plenamente válido. Mas, de novo, como coreógrafa gosto de me pensar como um ser capaz de fazer essas conceituações, ou de fazer parcerias de criação desde dentro, em relação a todos os elementos de uma obra pensados como experiência do corpo. Assim como um artista plástico é capaz de fazer essas conceituações; e admiro os coreógrafos e bailarinos que têm esse entendimento da própria obra; acho que a gente precisa entender a própria obra, que os elementos são intrínsecos a obra toda e não são colados depois, só são adicionados se se fizerem necessários. Mas entendo essa figura hoje, entendo e quero os benefícios que parcerias fazem. Se esse parceiro tem nome de dramaturgista, ótimo, mas não é o nome que vou usar.

**RSM:** Tati da Rosa nos convida a pensar a dramaturgia da dança como parte do processo de criação, como implícita ou explícita naquele(s) que a concebem, que a constituem, como sendo parte da construção de sentido, como um extravasamento próprio do fazer. Diante de um contexto contemporâneo de dança, onde uma das características é a diluição, substituição, ou o atravessamento de conceitos, é preciso ressaltar que no pensamento contemporâneo, as fronteiras entre as funções são permeáveis e muitas vezes compartilham das mesmas atribuições. No entanto, essas características não diminuem ou reduzem as atividades ou a importância delas, mas sim, ampliam a compreensão e o debate sobre a dança na contemporaneidade.

## **ENTREVISTA COM GIOVANA HOSTERT: DIRETORA ARTÍSTICA E COREÓGRAFA DO BALLET AECLA DE LUIZ ALVES (SC)**

**Larissa Aparecida Kremer**

A dança vai muito além do que os nossos olhos enxergam, ela não é somente baseada no movimento físico, é capaz de movimentar também sentidos e pensamentos, abrindo espaços para que corpos se relacionem consigo mesmos, entre si e com o mundo. Portanto, “múltiplas redes de relações que se formam em sociedade estão na própria dança, por ser linguagem artística: a dança não é ‘reflexo’ ou ‘espelho’ da sociedade, ela é linguagem, uma forma de ação sobre o mundo” (MARQUES, 2010, p.138).

Trabalhar a dança com crianças e adolescentes é educar, pois a dança é uma linguagem artística repleta de conhecimento. Os professores têm papel fundamental no ensino da dança, mediando as aulas para que os alunos vivenciem, expressem e reflitam sobre o mover, tornando cada momento significativo. À vista disso, temos professores que trazem significados para a vida de seus alunos, como Giovana Hostert, que encantou a vida de Larissa Aparecida Kremer - autora da entrevista - durante sua infância e adolescência. Larissa aprendeu muito a prática da dança com Giovana, e desde o seu trabalho de conclusão de curso na faculdade, deseja ampliar seus conhecimentos teóricos e metodológicos relacionados à dança. Por essa razão, ser referência e fonte de inspiração, Giovana foi escolhida para ser entrevistada. A conversa tem foco no trabalho desenvolvido com crianças e adolescentes do Ballet AECLA de Luiz Alves (SC), local onde Giovana atualmente é professora. Giovana Hostert nasceu na cidade de Blumenau (SC) em 1977, é licenciada em Pedagogia pela FURB e em Educação Física pela Uniasselvi, pós-graduada em Dança Educacional pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Começou a estudar Balé Clássico e Jazz na Escola Pública Vidal Ramos de Blumenau. A formação continuou com estudos de balé, jazz, sapateado e dança contemporânea na Escola de Ballet do Teatro Carlos Gomes, em Blumenau. Trabalhou como

professora no Projeto Dança na Escola em Gaspar por 10 anos e foi professora de jazz no Projeto do Departamento de Cultura de Gaspar. Foi também presidente da Associação Amigos da Dança (ASSAD/Gaspar) de 2011 a 2017. Atualmente é diretora e professora no Projeto Ballet AECLA de Luiz Alves, bem como, coreógrafa e produtora de espetáculos de dança. Possui diversas participações e premiações em festivais de dança da região de Santa Catarina e do Brasil.

A Associação Esportiva e Cultural de Luiz Alves (AECLA) iniciou seus trabalhos no ano de 2002, tendo a princípio somente treinos de futsal oferecidos para crianças e adolescentes da cidade de Luiz Alves. Em 2010, as primeiras aulas de dança com a professora Giovana Hostert foram realizadas, inicialmente com poucas turmas. O sucesso das aulas de dança foi tanto, que cada vez mais novas turmas foram abertas e, atualmente, mais de 200 crianças e adolescentes fazem aulas de balé, *jazz*, dança contemporânea, danças populares e danças urbanas no Ballet AECLA. O grupo coleciona histórias, espetáculos e premiações, que refletem o trabalho sério que é desenvolvido, com apoio da Secretaria Municipal de Esportes e Cultura de Luiz Alves (Souza, 2021).

A entrevista foi desenvolvida por e-mail em março de 2022.

**Larissa Kremer (LK):** Ultimamente, o que move a Giovana professora/artista/pesquisadora em dança na sua criação coreográfica?

**Giovana Hostert (GH):** Bom, o que move a minha criação coreográfica aqui com as crianças, é meu amor pela dança, pela arte, é a vontade que nunca morre dentro de mim de estar sempre criando e de sempre estar contribuindo para o crescimento e o aprendizado artístico dessas crianças e adolescentes, e saber que eles vão levar isso para a vida. Acho que é mais ou menos isso o que me move. Essa vontade de ver que a arte seja cada vez mais difundida, principalmente numa cidade pequena como Luís Alves. Fazer com que isso seja conhecido, entendido, pelo maior número de pessoas possíveis. Porque a partir do momento que a gente tem as crianças aqui, a família também está envolvida e é cada vez mais gente tendo esse conhecimento e respeitando a dança.

**LK:** Sabemos que o Ballet AECLA durante esses 10 anos de existência já desenvolveu diversos trabalhos que foram muito significativos para seus bailarinos. Como funcionou/funciona o processo criativo na construção desses trabalhos? Houve/Há a participação de mais pessoas? Se sim, como é esse trabalho mútuo?

**GH:** Na maior parte das vezes eu acabo trazendo um tema para os professores, para a equipe, jogando a ideia e vendo se eles abraçam, se eles gostam, se eles aceitam. E em alguns momentos, a gente tem uma troca de ideias. Mesmo eu trazendo a ideia central, eles acabam sugerindo: “Vamos mudar um pouco a história”, “Vamos fazer isso, fazer aquilo”. Então, há um comum acordo. A gente se entende muito bem, a equipe é ótima e hoje estamos eu, a Patrícia, o Lucas e agora a gente tem a Mariana<sup>1</sup>, que foi bailarina aqui desde pequenininha, agora entrou na faculdade de dança, e vai começar aqui com a gente também.

**LK:** Um espetáculo que marcou bastante o Ballet AECLA foi o intitulado “Plástico” realizado em 2019. De onde surgiu a ideia para essa proposta? Como os bailarinos reagiram ao saberem a temática que seria trabalhada? Ao final, qual foi a reação do público?

**GH:** Inicialmente, *Plástico* foi a ideia que eu tive que mais deu problema de aceitação dos professores, eles não entenderam muito. Ficaram um pouco preocupados como seria para o espetáculo ter aquele encanto que sempre teve, que sempre foi historinha de fadinha e “tal”. Eu estava com vontade de mudar isso totalmente, para que a gente tivesse temas mais educacionais. Em relação aos professores, em geral, sempre foi de uma harmonia e uma aceitação muito grande de toda a equipe que trabalhou e passou aqui comigo. Em alguns momentos teve a ideia deles também: “vamos trabalhar, tal coisa, tal tema”, a gente sempre se entende, é bem tranquilo. Mas eu confesso que nos últimos tempos, principalmente com a ideia do plástico, eu disse: “eu quero fazer o *Plástico*, porque eu acho que é fundamental”. Com as crianças, o *Plástico* não foi difícil, eu achei que eu teria dificuldade, mas pelo fato de eu trazer informação

---

<sup>1</sup> Patrícia Schneider, Lucas Moreira Araujo e Mariana Martini dos Santos são professores do Ballet AECLA de Luíz Alves.

do que causava o plástico na natureza, mostrar imagens dos animais sofrendo, morrendo... Eu trouxe um palestrante para falar sobre a importância do lixo e o quanto ele é prejudicial à nossa saúde. Não sendo reciclado, o que causava no nosso organismo. As crianças impressionantemente abraçaram a ideia de uma forma que eu jamais imaginei. E foi o espetáculo que mais repercutiu! Foi uma ideia minha, na verdade porque eu tenho uma ligação muito grande com o meio ambiente e a natureza. Eu sempre gostei disso. Eu seguia muitas páginas de internet falando sobre a problemática do plástico há algum tempo, e me deu esse estalo: "Eu acho que está na hora de partir para uma linha educacional e vai ser incrível, vai ser uma mudança muito bacana." A aceitação do público, o entendimento do público, o impacto que *Plástico* causou no público também foi inesperado para mim, foi surpreendente, de uma forma muito positiva. As pessoas saíram do espetáculo apavoradas com as informações que a gente trouxe. Até hoje eu escuto que a vida dessas pessoas mudou completamente depois do espetáculo, que nunca mais elas conseguiram voltar a ter uma vida sem reciclar. Depois do espetáculo, elas passaram a fazer reciclagem. A gente ficou muito feliz com isso. A gente ouve até hoje as pessoas falando aqui no município que esse espetáculo deveria ter sido assistido por um maior número de pessoas, porque iria impactar positivamente, porque tem muita gente que não tem noção. A gente ainda vê pessoas jogarem lixo pela janela do carro, essas coisas absurdas. Se tivessem assistido o espetáculo, seriam impactadas.

**LK:** Para você, Giovana, como é equilibrar um processo criativo na composição de uma coreografia que gere uma experiência emotiva para quem faz, mas também que gere um resultado emotivo para o público que vê?

**GH:** O que emociona o público e os bailarinos é o tema sendo trabalhado de uma forma bem significativa para eles. A gente não pode chegar afirmando: "vocês vão ser a cor vermelha" e fazer uma coreografia toda e ficar por isso. Acho que a gente realmente precisa trabalhar de outro modo: "vocês vão ser o vermelho porque o vermelho representa o amor, porque o vermelho isso, porque o vermelho aquilo". É criar uma movimentação que seja significativa para eles. Geralmente nos últimos tempos, a gente vem trabalhando muito com a ajuda criativa dos alunos. A gente faz um trabalho de criação com eles na sala e usa

junto ao trabalho técnico de dança. A gente une a criatividade deles com a nossa, para que eles se sintam motivados também, para que o processo criativo e coreográfico deles faça parte do espetáculo. Isso os deixa muito motivados. E é óbvio que a gente também tem que, como professor, estar ali tentando fazer algo visualmente interessante para o público. Também esse trabalho de cenário que a gente tem utilizado, com vídeos, ajuda bastante nesse visual que chama a atenção. É mais ou menos esse o caminho.

**LK:** Qual o seu entendimento sobre o conceito de dramaturgia? Qual o lugar dela na sua produção?

**GH:** Eu na verdade nunca estudei sobre dramaturgia. Não tenho conhecimento teórico específico sobre o tema. A dramaturgia para mim vem da prática. Eu fui aprendendo realmente na prática o que dava certo no palco e o que não dava certo. Todos os espetáculos que eu montei, com exceção do *Plástico*, tinham uma linha que sustentava uma história. No *Plástico* eu imaginei levar a informação de forma bem trágica para as pessoas, para que elas tivessem um conhecimento real do problema. Busquei falar sobre cada tipo de problema, cada tipo de coisa que o plástico traz de malefício para a humanidade. E isso eu fui colocando da forma como nós trabalhamos com as crianças pré-adolescentes, adolescentes... Colocando diferentes graus de dificuldade. Por exemplo, na turma de clássico a gente trabalhou a questão das pessoas que sujam as praias com as "*babies*", então, era uma coisa bem simples. Elas dançaram com garrafas pet na mão, com coisas plásticas, iam sujando o palco. Aos adultos, foi se colocando outras problemáticas relacionadas ao uso e descarte do plástico. Esse ano, eu trouxe para a equipe dos professores a proposta de trabalhar com saúde mental, por meio do filme "*Divertidamente*", que trata diretamente dessa questão da saúde mental, dos sentimentos, do problema da depressão, da ansiedade. A gente vai adaptando com vários outros aspectos que a história não traz, adaptando para nossa realidade. Eu entendo dramaturgia dessa forma.

**LK:** Giovana Hostert desenvolve um trabalho ímpar na pequena cidade de Luiz Alves. Ela, juntamente com outros profissionais que atuam no Ballet AECLA, são muito importantes e fazem a diferença na vida das crianças e adolescentes que

participam do grupo. Mesmo sem estudos específicos na área da dramaturgia, mas com anos de experiência, Giovana transforma suas ideias em coreografias e dirige as ideias de seus colegas de profissão e alunos de forma irreverente. Por meio desta entrevista, podemos perceber que a dança foi semeada, cuidada e está dando bons frutos. Em Luiz Alves, a potência da dança vai para além do palco, fazendo com que a população reflita e relacione o movimento em si, entre si e com o mundo. O amor pela arte é o que move a criação coreográfica da entrevistada, que executa o seu trabalho de forma significativa para seus alunos e suas famílias.

## REFERÊNCIAS

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

MARQUES, Isabel. **Interações: crianças, dança e escola**. Blucher: São Paulo, 2012.

SOUZA, Marco Aurelio da Cruz. **Ballet AECLA 10 anos**. Moura SA: Curitiba, 2021.

## DRAMATURGIA: ENTREVISTA COM LIDIANI EMMERICH

**Julia Milan**

A seguinte entrevista foi realizada por Julia Milan com a artista, professora e bailarina florianopolitana Lidiani Emmerich, por meio de uma conversa, via plataforma Zoom no dia 07 de março de 2022, sobre arte, composição e dramaturgia em vários âmbitos, passando pela pesquisa e produção de espetáculos até o ensino de dança. Em uma troca espontânea e leve, devido à proximidade existente entre entrevistadora e entrevistada, Lidiani conta sobre sua história, trabalho e experiências.

Lidiani é mãe de Bella e Luna de 6 anos, e de Arthur de 18 anos, parceira de vida e dança do artista Gabriel Ferreira. Juntos, integram através da filosofia parental respeitosa, a pesquisa sobre as mais diversas parcerias: familiares, artísticas e pedagógicas, percebendo a dança em parceria numa perspectiva que vai além do movimento entre duas pessoas, ou seja, uma dança presente em todas as esferas de relação. Para Lidiani, parentalidade tem a ver com a relação entre aquela que é mãe ou aquele que é pai com seus filhos, o modo como se observa e pratica essa relação. A parentalidade remete a uma educação respeitosa, percebendo as relações a partir da escuta, gentileza, toque, atenção e respeito ao tempo, emoções e as demais singularidades do ser humano.

Desde 2005 é professora de Dança Criativa, Corpo-bola, Ballet Clássico e Danças de Parceria, além de diretora artística e roteirista dos projetos anuais da Cenarium Escola de Dança, em Florianópolis (SC), através dos quais foram compostas até então doze espetáculos. Junto a Gabriel Ferreira, idealizou a pesquisa Conexão individual e Comunicação a dois (desde 2010), o projeto Tango experiência (desde 2011) e a Grão Cia de Dança (2012)<sup>1</sup>, com a qual foi

---

<sup>1</sup> A Grão Cia de Dança foi fundada em 2012. Pesquisa e desenvolve, em um coletivo de artistas, ações performáticas, encontros, intercâmbios, residências e investigações artísticas em dança e seus universos e ressonâncias no mundo. Os artistas envolvidos na primeira formação eram: Gabriel Ferreira, Guilherme Serpa, Kamilla Hoffmann, Karol Duarte, Lidiani Emmerich, Maria Cláudia Reginato, Rodolfo Lorandi e Rodrigo Schifini.

contemplada por diversos projetos em editais culturais como Prêmio Funarte de Dança e Elisabete Anderle.

**Julia Milan (JM):** Inicialmente, gostaria de pedir para você compartilhar um pouco sobre o seu trabalho e experiência na área relacionada a dramaturgia, composição, espetáculos de dança, enfim, na produção dos seus trabalhos artísticos.

**Lidiani Emmerich (LE):** Eu sempre tive bem imersa nesse espaço, eu sempre fui bem curiosa e meu pai trabalhava no teatro, então eu sempre tive oportunidades interessantes de estar nos bastidores, de poder olhar as coisas acontecendo e isso sempre foi muito instigante. Depois, o Irani Brunner, que é iluminador, se tornou meu tio porque se casou com a minha tia, e eu sempre assistia aos espetáculos lá da cabine dele e ficava visualizando um pouco como essas coisas se davam, desse fazer magia do teatro. Achei importante mencionar esse passo da curiosidade, porque de alguma forma aquilo trazia alguma coisa diferente para mim, esse espaço de composição, até as pessoas chegando no teatro, lá da cabine tu tens uma outra visão, tu assistes as pessoas assistindo. Então eu tenho um pouquinho dessa lembrança.

Cada lugar foi também me trazendo experiência, de produção, de figurino, de produção dos próprios contextos, de como as coisas se davam. Eu tive a oportunidade de frequentar uma escola de teatro também, quando eu era bem pequena, eu tinha entre nove e onze anos mais ou menos, e teve uma escola de teatro no Centro de Florianópolis, em meados da década de 1990, que durou bem pouco tempo e se chamava *Eternos Aprendizes* e depois se tornou *Aprendizes da Ribalta* [...]. E por que que eu falei dessa escola de teatro? Porque lá a gente tinha aula de voz, de interpretação, de construção de máscaras e de figurino, e a gente trabalhava muito a composição, a improvisação, e eu acho que isso me deixou à vontade nesse espaço de perceber que qualquer coisa podia ser feita, bastava que a gente quisesse fazer.

Depois vem aquela coisa da oportunidade versus responsabilidade. Quando eu me tornei professora em 2005 ganhei algumas turmas, e junto com as turmas eu ganhei a responsabilidade de coreografar essas turmas. Então eu tinha essas pequenas e pontuais responsabilidades de criar coisas, e é lógico que as

primeiras acabavam acontecendo bem via reprodução. Eu lembro que a primeira coreografia era uma história bem clichê, eu tinha alunas com idades muito diferentes, uma com dez, a outra com treze, a outra com três e a outra com cinco anos, era uma turma super heterogênea, e aí a gente fez uma história de duas gurias maiores que tinham duas bonecas que eram as crianças menores. Foi o que me veio naquele momento, pois eu preciso solucionar e compor a partir da realidade. Acho que essa sempre foi uma coisa levada em consideração: Qual é a matéria prima da composição? Assim também ocorre no processo de aula, porque acho que os processos de aula sempre são processos de composição também. Percebo que as aulas sempre precisam ser transformadas de acordo com o que está lá, então, se tu não tens uma regularidade de quem vem, a cada aula você cria um novo "espetáculo", tu crias uma nova proposta.

Depois, teve um momento que eu tinha muitas turmas, e foi quando eu pensei, que a gente poderia fazer todas essas turmas conversarem, fazer algo que faça sentido e falar sobre algum tema que pudesse colaborar com o projeto anual. Assim nasceu a ideia de fazer esse projeto paralelo ao que já acontecia na escola<sup>2</sup>, claro que eu não fiz nada de muito grandioso, porque não tinha como, mas o que foi grandioso foi o envolvimento, a gente conseguiu engajar aquelas alunas para apresentar uma história sobre o desabrochar de uma flor, intitulada *A natureza das coisas*. Claro que estou falando de alunos e de alunas que acabaram de começar a dançar. Tinham algumas turmas que se envolviam bastante e outras que não tanto. Então, dentro do processo de composição dos espetáculos, com o tempo, as coisas foram tomando outras dimensões de acordo com o número de alunos que foram se apresentando. A primeira história tinha trinta e sete alunos, daqui a pouco a gente já tinha trezentos e poucos alunos, ou seja, outras dimensões e outras restrições se apresentaram, mas também outras possibilidades.

Em paralelo a esse processo, entre 2005 e 2010, eu participei de uma companhia de dança de salão da escola, e nessa companhia havia uma única pessoa responsável pela direção de tudo. Eu sempre percebi que eu nunca consegui ficar esperando alguém me dizer o que eu tinha que fazer, sabe? Eu sempre me senti parte da composição, pois na dança com duas pessoas tu acabas fazendo

---

<sup>2</sup> Ao longo do texto a palavra "escola" faz referência à Cenarium Escola de Dança, local onde a entrevistada atua como professora de dança desde 2005.

muitas composições, ganha outras possibilidades, quando tu vês já tem uma pessoa em cima da outra, ou uma ajuda a outra a fazer tal coisa, e por aí vai... Algumas possibilidades divertidas surgem ali, então foi um processo de descoberta muito legal também. Na parte da composição a gente seguia um protocolo, que era aquilo que se que se tinha na época. Eu percebo que tudo tem a ver com as referências que cada um tem no momento, as pessoas diziam que o que a gente estava fazendo na dança de salão era algo muito diferente e que ninguém fazia. Quando você olha é uma coisa super simples, com todo mundo igual, com aquela frontalidade obrigatória, mas tinha um caminho diferencial que estava sendo percorrido.

Com o fim da companhia, eu e o Gabriel<sup>3</sup> tínhamos muita vontade de continuar, o desejo de seguir compondo estava muito latente, na verdade, foi o momento que a gente estava se empoderando desse espaço, percebendo que a gente poderia fazer o que quisesse. Também coincidiu com o começo de nosso romance, então a gente começou a trabalhar junto. Vou te falar da primeira composição que a gente fez.

Tinha uma música que o Gabriel sempre tocava no violão, ele começava o ensaio naqueles anos todos sempre levando o violão. Plugava lá na caixa de som e ficava tocando, e eu ficava me aquecendo. A gente ficava lá: ele tocando e eu me aquecendo. E um dia eu falei para ele dessa música: “Ah! Um dia tu podias tocar essa música para eu dançar”. E isso foi se repetindo e em algum momento futuro eu falei: “Quem sabe tu podias tocar para eu dançar”, e em outro momento, “tu podias dançar comigo”. Nesse momento a gente começou a se reunir e experimentar coisas. [...] um dia a gente conversou com o bailarino e coreógrafo Adilso Machado, e eu falei para ele que eu havia feito uma composição coreográfica com o Gabi tocando, mas que a minha vontade era mesmo de ficar parada. E ele falou: “Por que tu não ficas?” Pronto. Na verdade acho que eu só precisava de alguém que me dissesse isso, e validasse o meu sentimento, [...] isso foi em 2010, há doze anos, e o “então fica” me fez ficar um pouco mais, ainda com algumas coisas que me puxavam para me mexer que tinham a ver com a minha preocupação com as outras pessoas... Aquilo estava em composição, entende? Por que eu te contei essa história? Porque ela ajuda

---

<sup>3</sup> O nome *Gabriel* e o apelido *Gabi* aparecem diversas vezes ao longo da entrevista e refere-se à Gabriel Ferreira que é parceiro de vida e dança de Lidiani.

a perceber que tem coisas que estão em jogo que vão para além da nossa vontade, e tu não tens muita opção senão a de falar com elas. Ou você as acolhe ou elas vão interferir de um jeito que talvez será pior ainda, porque provavelmente será no embate.

A gente praticava muitas coisas juntos, movimentos aleatórios e tal. Então a gente estava em movimento, mas algumas coisas vinham e ficavam na cabeça e eu começava a escrever sobre elas, conversava com o Gabriel, íamos atrás de um mundo de referências. E quando a gente se reunia para fazer alguma coisa tinha que ser do tipo três minutos, quatro, que é o tempo de uma coreografia<sup>4</sup>, mas a gente fazia umas coreografias de seis minutos, sete minutos, e todo mundo queria matar a gente, mas não tinha como fazer em um tempo tão curto. O que a gente dava risada também é que a gente conversava sobre o que a gente imaginava, mas quando ia transpor para a composição era muito rápido, coisa de dois ou três dias, era muito rápido esse processo de colocar no corpo, mas na verdade já estávamos fazendo a composição há muito tempo, só que de outra forma. Logo depois a gente estava em um momento de bastante vontade de conversar sobre coisas, falar sobre relação e veio muita vontade de ter mais pessoas falando com a gente, com outras experiências, modos de olhar e realidades. Foi quando a gente chamou uma galera para formar o Grão, ainda dentro de um contexto de reprodução e preocupação com o que a gente achava que as pessoas iriam gostar de ver, e esse era um lugar que a gente sabia que não queríamos estar exatamente, mas também não conseguíamos nos desamarrar desse espaço.

Com o Grão as coisas se deram de diversas formas, mas eu sinto que foi bem com a gente aprendendo com os processos. Por exemplo, o *Moebius*<sup>5</sup> nasceu de uma pesquisa onde a inquietação vinha da necessidade de descrever as nossas experiências, quase como se a gente tivesse em um labirinto diário. Então cada dia eu acordo e entro em um labirinto de ter que tomar decisões, ser atravessada por diversas coisas, e a saída desse labirinto já é a entrada de um outro e de outro e assim por diante. A gente começou a dar uma olhada nisso, a investigar pessoas falando sobre esses labirintos, e no meio dessa pesquisa a

---

<sup>4</sup> Nota dos organizadores: É provável que a entrevistada se refira ao tempo padrão de duração fixado nos regulamentos para participação, principalmente, em festivais competitivos.

<sup>5</sup> *Moebius* – Espetáculo realizado pela Grão Cia de Dança (2014).

gente encontrou um artista que se chama *Maurits Cornelis Escher*<sup>6</sup>. É engraçado porque quando se olha para a obra dele, você consegue "viajar" um monte, mas ele fala que a obra dele é exata e que não tem nada que viajar ali. Mas nós fomos viajando um pouco em cima das obras, nas referências do preto e branco, linhas, mundos impossíveis, interpenetração de mundos, e fomos trazendo isso para o dia a dia dos ensaios. Nos questionamos sobre os movimentos, por exemplo, sobre porque a gente chegava em movimentos tão difíceis, como a gente chegava e depois desmontava. Vinha essa referência sobre exatidão: ir até ali porque se quer ir e sair dali porque se quer sair.

Começamos a reparar também na presença dessas referências nas danças a dois, a olhar para o samba roque que tem esses movimentos de nó, que vai e volta, e que acabamos usando bastante. Enfim, esse tema foi se desdobrando por bastante tempo, e em 2012 e 2014 a gente estreou o espetáculo, mas de uma forma bem incipiente ainda. Percebemos que nesses dois anos a gente experimentou tanta coisa que o *Moebius* se tornou um remendo de várias coisas. [...] o espetáculo, tem como se fossem duas partes. Tem uma parte que chamamos de sonho porque a gente vê muito a obra do *Escher* nesse lugar, [...] é a parte final. Antes disso estão as outras reflexões, o que eu falei antes sobre a coisa do labirinto diário, e tudo que pode compor com o que foi aparecendo, inclusive alguns elementos como fitas e espelhos.

Na versão de 2014 a gente não conseguiu chegar no elemento que a gente queria, então usamos um espelho comum que era um trambolhão, horrível de transportar. O espelho está presente na obra do *Escher* também, então, posteriormente, a gente seguiu pesquisando materiais para tentar encontrar algum que trabalhasse essa interpenetração de mundos, porque ora você vê o reflexo, mas ora você vê o que está por trás. Então conseguimos chegar num elemento que pudesse dialogar com aquilo que a gente estava tentando conversar. Enfim, a gente brinca que poderia seguir fazendo o *Moebius* como espetáculo único da companhia, para sempre e continuar transformando, porque a cada vez que a gente muda, ele vai mudando junto. Até porque 50% do

---

<sup>6</sup> Maurits Cornelis Escher (1898-1972) foi um artista gráfico dos Países-Baixos conhecido pelas suas xilogravuras, litografias e meios-tons (*mezzotints*), que tendem a representar construções impossíveis, explorações do infinito e padrões geométricos entrecruzados que se transformam gradualmente para formas completamente diferentes.

espetáculo é improvisado, claro baseado em alguns roteiros, e 50% é coreografado, que é justamente nessa parte do sonho. Nessa parte tu vais olhar e vais ver linhas, bastante referências até do balé para mim, as referências que estão ali no corpo, a própria dança de salão mais estruturada, o tango, o samba rock que eu comentei. E na primeira parte a gente já começa a conseguir se dar um pouco de licença, mas a gente ainda não consegue dar força e nutrir aquilo ali o suficiente, acho que por falta de empoderamento ainda. Eu acho que o espetáculo foi um pouco nesse lugar jogado para acontecer, para ele mexer com a gente, quase como se a gente tivesse criado um circuito de exercícios, para ir refletindo em cena, se organizando e aprendendo. E ele abriu muitas portas para a gente perceber que o processo de composição não precisa ser finalizado, não precisa ser perfeito, não é aí que habita essa ideia do expor alguma coisa, eu não preciso que a conversa esteja acabada para expor, eu posso trabalhar essa conversa durante. Então, ele trouxe muito disso.

**JM:** Gostaria de saber se no ambiente do espetáculo *Moebius* e da companhia Grão, vocês pensam os processos coletivamente ou tem uma pessoa que direciona? Como se dá esse processo? Pensam a dramaturgia de forma mais individual ou coletiva? E como aconteceu a inserção dos outros elementos na composição, como a cenografia, figurino e o ambiente sonoro?

**LM:** Quando a gente começou o Grão quem chamou as pessoas para fazer parte fomos eu e o Gabriel. A vontade era que todo mundo se sentisse à vontade para trazer elementos sempre, então a gente jogava as coisas na roda e todo mundo colaborava para acontecer, mas cada pessoa tinha seu tempo, e isso foi algo que a gente descobriu bastante depois. Tinham algumas pessoas que conseguiam expor mais o que sentiam e pensavam sobre o assunto em questão, outras tinham um tempo mais dilatado de levar para casa, parar, pensar... Então a gente criava mecanismos para as pessoas se expressarem da sua forma, que fosse escrevendo alguma coisa posterior, ou compartilhando alguma outra ideia. Propúnhamos exercícios para a gente se desafiar e colocar mais as ideias, mas cada pessoa estava em um tempo diferente. Até por esse jogo da maturidade mesmo, onde tu vais se descobrindo, repetindo vivências, eu percebo que muitas vezes as pessoas esperaram muito que a gente fizesse as coisas acontecerem,

mas a tentativa era de que a gente fizesse uma coisa coletiva. Eu sinto que isso foi um processo, levou um tempo também até para essas próprias pessoas se sentirem empoderadas para falarem o que pensavam. Eu percebo que depois que a gente apresentou pela primeira vez e viu o todo acontecer, foi bem mais fácil de todo mundo se mover ao redor desse espetáculo e colaborar com ele, todo mundo conseguiu se encorajar a mexer nele a partir do que já estava pronto. Enfim, é uma composição constante, é um desafio estar em grupo.

E vieram outros diálogos também, tudo que víamos que tinha potencial fomos indo atrás: o *Aikidô*<sup>7</sup>, por exemplo, esteve presente na pesquisa do espetáculo, o *Tai Chi*<sup>8</sup> também, pois eram práticas que a gente percebia que tinha muito a ver com aquilo que a gente estava querendo falar sobre fluxo, percurso, interferências, como eu percebo essas interferências ou como eu as redireciono e deixo passarem por mim. A gente trouxe tudo que a gente pôde para dialogar com a gente ali, e por isso eu falo que talvez tenham sido vários espetáculos dentro de um, a gente não soube escolher, fomos um pouco apegados, inclusive eu me responsabilizo por essa parte do apego.

Também tinham outros elementos que entraram no espetáculo. A música sempre teve a direção do Gabi, sempre foi ele quem trouxe os elementos musicais para o processo. Tinha a música *Echoes* do *Pink Floyd*, que foi a primeira coisa que a gente tinha certeza, ela começa e termina o espetáculo. O próprio nome também veio quando a gente encontrou a obra do *Escher* e se deparou com a *Fita de Moebius*<sup>9</sup>. Aí percebemos que talvez fosse sobre aquilo que a gente gostaria de falar, sobre esse eterno reinício de diferentes formas. E a música representava bastante isso, inclusive esse momento onde ela entra de novo no final é bastante forte, é um momento onde a gente está fazendo o *Randori*, que é uma prática do *Aikidô* em que se deposita uma energia que deve ser redirecionada por quem a recebe. Sobre o *Moebius* foi isso.

---

<sup>7</sup> Aikidô é uma arte marcial japonesa desenvolvida pelo Sensei Morihei Ueshiba (1883–1969) após a 2ª Guerra Mundial que tem como princípio o treinamento físico e mental integrado, pautado nos princípios da harmonia, da não violência e da não competitividade.

<sup>8</sup> Tai Chi Chuan é uma arte marcial chinesa, de orientação taoista, que combina exercícios corporais milenares conhecidos como *chi kung* e *tao yin*, que envolvem a respiração, a concentração e os preceitos da Medicina Tradicional Chinesa.

<sup>9</sup> Fita de Moebius foi idealizada pelo matemático alemão August Fernand Möbius. É um objeto bidimensional que tem superfície única, chamada de “superfície não orientável” e representa um caminho sem fim nem início, infinito, onde se pode percorrer toda a superfície da fita que aparenta ter dois lados, mas só tem um.

Quando acabou a gente aprofundou a ideia da composição em tempo real, percebendo o que está acontecendo agora e o que o meu corpo vai selecionar para compor e experimentar. Então, fizemos um trabalho com o Adilso Machado, o *Riscos de Lembrança*, que foi todo improvisado. Foi um choque. Depois desse momento a gente já não tinha mais vontade de coreografar nada, e aí tinha uma coisa sempre muito presente nos nossos ensaios que eram os elementos relacionais: as bolas, as camisetas de mangas interligadas, os elásticos, várias coisas. E esses elementos começaram a nos fazer perceber que talvez eles pudessem ser conectores entre nós, os quais iam modulando o nosso ritmo coletivo. A gente começou a criar algumas performances que tinham a ver com esses elementos. Normalmente a nossa prática, o nosso roteiro, era colocar um elemento em relação com os nossos corpos, perceber que movimentos chegavam a partir da presença deles, reparar em como essa própria recepção no corpo de uma pessoa já refletia no corpo da outra, e isso ia levando para outras situações, modulando essa composição coletiva. Nesse momento, Luiz Gabriel de Vasconcelos entrou no grupo. Ele tinha uma pesquisa sobre *complexidade* e começou a compartilhar alguns fenômenos que tinham a ver com aquilo que a gente estava fazendo. A gente sabia que nossa pesquisa não era inédita, que tinham outros artistas que trabalhavam com elementos relacionais, por exemplo, Lygia Clark<sup>10</sup>, uma de nossas referências. [...] Como a gente sempre teve uma pesquisa sobre relação, os elementos foram muito importantes na nossa prática [...] Deixamos de nos preocupar com uma estética específica e estávamos mais interessados em saber o que estava se dando entre a gente. Saímos a compartilhar essas ideias com muitas pessoas, normalmente a gente guiava algumas ações e colocávamos todo mundo para fazer a performance junto conosco, e se tornou diferente por incluir as pessoas na prática.

**JM:** O público também é um elemento? Como se dá a relação entre a dramaturgia, os artistas e o público, como isso aparece no desenvolvimento dos trabalhos? E gostaria de resgatar também um assunto que apareceu lá no início

---

<sup>10</sup> Lygia Clark (1920-1988), pseudônimo de Lygia Pimentel Lins, foi uma pintora e escultora brasileira contemporânea que se autointitulava "não artista" e denominou várias de suas obras como objetos relacionais.

da conversa, que é sobre as aulas, você considera que nesse ambiente existe também a criação de um processo dramático?

**LM:** [...] depende do espaço onde está sendo feita a prática, que pode levar para esse olhar mais contemplativo ou participativo, eu acho que não sei muito responder isso, [...], o que tu comunicas, às vezes, mesmo estando no palco italiano, pode ir modificando de alguma forma quem está ali também. Então é muito relativo, não sei o quanto a gente consegue mover quem está ali. [...] depois que a gente apresentava o *Moebius*, eu lembro bastante das pessoas falando do quanto elas ficavam agoniadas com o tempo que uma pessoa ficava de uma forma ou de outra. Ou então tinha uma cena que era a cena da tontura e as pessoas ficavam incomodadas. E a gente imaginava que essas cenas poderiam ter essa reação, mas não tínhamos essa consciência de que isso realmente poderia provocar aquela pessoa que estava ali assistindo.

E indo um pouco para a outra pergunta sobre o processo de composição de aula, da dramaturgia da aula, eu acho que é um processo que depende muito do tipo de aula, do tipo de pessoa que está ali presente. Com as crianças é de uma forma, com os adultos é de outra forma, varia com a disponibilidade da pessoa e com a minha também, de mover aquilo que eu estou trazendo.

Outro dia, foi engraçado, eu estava conversando com um colega professor, e ele estava relatando alguma coisa do tipo “as crianças me tiram do sério, eu só quero falar e quero que todo mundo me ouça”. Aí na hora eu pensei “pô, será que ele está se ouvindo?” Porque, nesse sentido, ele está impondo que todo mundo o ouça e não está ouvindo o que está acontecendo ali no momento, muito provavelmente ele não entrou no jogo de compor junto, ele está dentro da cabeça dele e na ordem que ele criou. Muitas vezes isso aconteceu comigo também, eu só quis falar sem observar o que estava acontecendo naquela hora.

Então é pensar: como tu modulas isso? Talvez através de alguns convites que eu possa ir colocando, para ver se a gente chega naquilo que eu estava propondo, porque eu também tenho uma responsabilidade ali. Para mim, uma aula em que eu tenho o compromisso de chegar a um objetivo específico, me torna muito mais impositiva, porque eu tenho que cumprir uma meta, então, claro, eu vou ter que desenhar um trajeto “manipulador”, e essa manipulação envolve estratégias didáticas e compositivas. Por exemplo, se eu quero que todo

mundo faça silêncio, não adianta eu chegar na sala com um monte de bolas coloridas e dar na mão das crianças, porque tudo o que elas não vão fazer é silêncio. Então eu também preciso ser honesta com aquilo que eu estou oferecendo. É um jogo de observação, eu acho muito bonita a composição em tempo real porque é assim: tu olhas o que está acontecendo e tu vêes, é como se a coisa já estivesse sendo contada, tu só precisas ler. Mas se tu estiveres querendo ler só o que está na tua cabeça, perdes a leitura e perdes o ouvido também. Às vezes a coisa está na nossa cara e a gente não enxerga, porque estamos com o muro da nossa certeza pessoal na frente. Acho que isso tem muito a ver com como a gente aprendeu, e eu falo por mim que tive uma escola de base muito rígida, tinham algumas professoras que conseguiam desviar desse espaço, mas foram poucas, a maioria ainda pregava esse lugar de “o que eu falo é que é real, o jeito que eu faço tem que ser feito”, e a gente reproduz isso sem querer, não só na sala de aula, mas no espaço de exposição também. Agora, estamos fazendo um experimento artístico que envolve uma observação de aspectos relacionais no processo de composição, algo que não deveria ter um objetivo final. Então, o desafio é esse, eu não tenho o compromisso de chegar a lugar nenhum, só percorrer e observar, mas o que acontece é que a gente acaba buscando “fazer direitinho, cumprir de um jeito específico” e cria esse muro entre nós. Às vezes eu estou tão preocupado em tentar cumprir, que eu perco a sensibilidade frente a outra pessoa que também está ali no jogo. É um estudo constante das relações mesmo, [...] em todo lugar tu estás sempre se relacionando com alguma coisa, “seja qual for a coisa, são as coisas que vão dando vida para o nosso movimento”, diz Tim Ingold, um antropólogo que faz parte da nossa pesquisa. Tem alguns autores que também compõem com a gente, como Tim Ingold, Erin Manning, os artistas que eu falei antes, e cada um que vai entrando depois, Gilles Deleuze, Emanuele Coccia com o livro *Metamorfose* [...], enfim por aí vai.

**JM:** Para finalizar, você pode complementar com algo que considere importante falar sobre os processos dramatúrgicos, talvez algo sobre experiências com os espetáculos da escola, que eu venho acompanhando de perto ao longo dos últimos anos, e são uma outra realidade, pensar a dramaturgia do todo mas lidar com vários professores, turmas e coreografias diferentes.

**LE:** Com relação ao espetáculo da escola, pensando um pouquinho na escolha da dramaturgia, no começo, eu lembro que eu sempre escrevia as histórias no meio do fervero assim, logo terminava uma e já vinha a ideia para o próximo ano. Inclusive, a gente já viveu isso juntas... Mas eu acho que a gente tem vivido coisas tão densas nos últimos anos, tão puxadas, que parece que o assunto se escolhe sozinho, para mim parece que a gente só é uma antena parabólica que vai recebendo o sinal e tentando ver o que a gente pode fazer a respeito. [...] o desafio é como eu vou compor com os desafios, porque compor também é abrir mão, não é só colocar aquilo que tu queres, é abrir mão de acordo com a necessidade que aparecer.

**JM:** A conversa e entrevista com Lidiani Emmerich passa por diversos assuntos. Ela compartilha os aprendizados que vem construindo através da sua experiência e os processos pelos quais passou ao longo de sua trajetória. É muito rica e sensível a percepção que ela expõe sobre a construção da dramaturgia e composição partindo de investigação, pesquisas, diálogo, escuta e observação, pois traz essa noção de processo, onde as coisas não necessariamente precisam estar focadas em uma finalidade, mas sim no percurso. Ela não entende a dramaturgia como algo fechado, mas aberto e em constante relação – com o outro, com o espaço, com objetos e assim por diante – e a partir dessa relação busca encontrar formas de traduzir e se comunicar através do corpo e da dança. Isso se amplia para os mais diversos espaços, do teatro à sala de aula, compartilha ideias fundamentais para pensarmos essa composição de maneira fluida, como: estar atenta ao percurso, incluir, mas também abrir mão quando necessário, e perceber a dança em composição como um instrumento capaz de falar sobre um assunto, através de escolhas em construção.

## ENTREVISTA COM GLADIS DAS SANTAS

**Gabriela Guimarães de Nardin**

Gladis das Santas (nome civil: Gladistoni dos Santos Tridapalli) possui graduação em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (1998), mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2008). É doutoranda em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Artista cofundadora integrante da Entretantas Conexão em Dança e docente do Curso de Dança da Universidade do Estado do Paraná (Unespar), onde atua nas áreas de dança contemporânea, performance, criação/composição, ensino, pesquisa, bem como, em projetos de extensão.

**Gabriela Guimarães de Nardin (GN):** Gladis, ao olhar para os seus processos artísticos: *Samambaia, prima da Monalisa* (2008), *Maria Samambaia Palestra* (2015) e *Maria Samambaia quer ser doutora* (2017), parece-me que essa figura performática está muito presente na sua vida. Quais são as suas investigações solo em dança, como surgiu a Maria Samambaia e como você percebe as mudanças entre os processos artísticos ao longo dos anos?

**Gladis das Santas (GS):** *Maria Samambaia* surge quando eu viro mãe. Virar mãe instala uma crise maior na minha vida, dessa impossibilidade de estar criando artisticamente no coletivo, ser mãe, ser mulher, ser professora e ser acadêmica dentro da Universidade. Muito uma crise que diz respeito a não caber às vezes num lugar, ou ter que ficar só num lugar. Eu acho que a Maria vem para transitar, misturar e confundir. Porque quando a gente tem um filho, se o filho não navegar contigo, você só vira mãe, não é? E ser mãe é muito, mas eu era uma profissional e aquilo me assustou um pouco.

Então, os meus filhos entraram na sala para ensaiar. Eles iam lá, iam cá e a Samambaia sempre foi uma pessoa, uma artista, uma figura que se esbarra e às vezes vaza, porque ela não cabe muito bem em formatos rígidos, formatos normalizados. Acho que é isso, a Samambaia surgiu aí.

Maria Samambaia é um projeto solo, mas como tudo na minha vida ele é muito

conectado a pessoas, a colaborações e a inspirações. A primeira vez que ela começou, lá, chamada “Samambaia: prima da Monalisa”, eu investigava com as minhas alunas na FAP<sup>1</sup>, eu investigava com o pessoal do projeto social na Vila Torres, eu ensaiava com entrevistas nas ruas: “E você, se você fosse uma samambaia como você seria?”. Tinha colaboração também de artistas da Entretantas Conexão em Dança<sup>2</sup>. Para mim, eu não consigo ver um solo isolado, ele é muito no atrito, no conflito, nesses ambientes que eu já estou vivendo. Quando a *Samambaia: prima da Monalisa* surge, eu ainda não tinha filhos, mas eu ainda tinha que navegar muito: entre o projeto social, entre a escola, entre a escola pública, entre a rua... Sempre foi um mote de investigação ir para a rua conversar com as pessoas.

Maria Samambaia surge nessa vontade de conhecer pessoas desse senso que não é especializado em dança. Ela é curiosa, se ela está dançando uma questão bem específica em dança, tipo, a resistência em dança, ela vai à rua para saber o que uma pessoa que não sabe nada sobre resistência em dança, nesse metiê dança, poderia falar e como que uma pergunta se transforma para essas pessoas que estão na rua: “Qual é a coisa mais fantástica que você viu?”.

Às vezes ela vai perguntar sobre os filhos, sobre como uma carrinheira consegue criar os filhos ali no sinaleiro, como que uma pipoqueira criou seus filhos no chão enquanto vende pipoca, então, essas perguntas são sempre perguntas de aproximação para produzir a sua gana de mover, mas também para continuar se relacionando e não ficar na bolha. É um solo colaborativo nesse sentido: rua, colaboradores, artistas, mas também alunos, filhos e a problemática social brasileira. A política tem um viés aí, também, que é muito de atrito com o que acontece com a figura da mulher na sociedade, todo o machismo, todo esse patriarcal, todo esse preconceito com a mulher, mãe, artista e outras coisas.

Eu percebo a evolução desses trabalhos, porque como ele já é múltiplo na sua gênese, ele está se relacionando para ele existir. Eu não levantei e disse: “Vou ter um solo”. Essa Samambaia, ela foi indo, porque ela está indo com outras pessoas e com outros lugares. Tem essa gênese múltipla, evolui porque minha

---

<sup>1</sup> Faculdade de Artes do Paraná, Campus Curitiba II, Unespar.

<sup>2</sup> Entretantas Conexão em Dança é um coletivo de artistas que atua, desde 2005, na cidade de Curitiba/PR.

vida está evoluindo nesse sentido, não para melhor, mas por exemplo, na pandemia eu achei que a Samambaia ia sumir, eu não tinha vontade alguma de fazer nada, eu só deitava no chão e chorava. Depois eu falei: “Isso é a Samambaia agora!” E a Maria Samambaia na pandemia fez mais de 20 *lives*, cursos, tudo e ela ia tentando entender que estado de corpo que é esse: que está na pandemia, que está em crise, de novo, porque está longe das pessoas, está em crise porque está aqui e o filho está pedindo pão de queijo que está queimando, que está em crise porque tem que dar aula no *Meet* com criança tendo que resolver lição dentro da sala. Então, eu percebo que o solo se transforma porque a vida se transforma, porque essa arte, esse tipo de corpo está em relação com essa vida *all time*, porque não tem separação, só tem distinção.

Sim, tem um lugar de ensaio. Sim, tem um lugar de especialização da dança e do movimento para a Maria Samambaia existir como performance, mas ela está *all time* conectada com isso que vibra do mundo. E quando a gente fala "vibra do mundo", é o que a Suely Rolnik fala nesse lugar de atrito também, não é? Não ela que fala, mas ela fala do vibrar e eu penso muito nisso que atrita, que me arrasta, que me tira do lugar para eu não deixar de me mover, porque isso é vital.

Quando vem a *Maria Samambaia quer ser doutora*, quando eu achei: “Que massa... Estou virando doutora!” Vem a pandemia, vem mais esse doutorado, vem mais o isolamento, vem criança, vem *Meet*, vem morte, morte, morte, morte, vem essa política ridícula, vem tudo. Então, eu queria saber qual é o título da Maria Samambaia agora, desses últimos anos. Seria o que? Maria Samambaia...? Maria Samambaia... Eu não sei ainda esse título desta fase porque ela vai virar doutora daqui a três meses, mas de um jeito muito diferente do que eu imaginei que fosse.

**GN:** Atualmente, quais são suas escolhas dramáticas? Você costuma convidar colaboradores para participar do processo criativo? Sem sim, em quais etapas?

**GS:** Continua sendo uma das escolhas dramáticas esse corpo num exercício de resistência e não só essa resistência teórica, mas uma resistência física.

Como que eu me mantenho mais movendo, aumentando o tempo de movência, aumentando a velocidade, aumentando numa época que o corpo está com vontade de morrer. Acho que a gente está vazado pelo desânimo, por uma falta de futuro e eu tenho pensado em como que eu crio futuro nesse meu corpo no presente. Aqui na Entretantas, a gente fala muito nessa resistência dançada. A gente tem procurado estratégias para respirar nisso, e realmente botar relógio, tentar criar estados que movam mais tempo para produzir um corpo vivo nesse momento.

Outra escolha dramaturgica é a da dublagem, que tem a ver com uma estratégia de humor que é uma das questões que faz 15 anos quase que a gente vem testando no coletivo. Mas para mim, na pandemia, nesses dois últimos anos, tem muito a ver com a estratégia da resistência, porque eu ia para o estúdio, deitava no chão, tentava fazer aula de chão, das articulações, nada saía, ficava num canto. Aí uma hora eu comecei a colocar músicas que eu gosto, sem nenhum tipo de juízo: desde Falamansa, Ivete Sangalo, uma galera que eu gosto. E músicas que eu brinco que é de "levantar o defunto", e quando eu botava essas músicas eu começava a dublar porque eu tenho muita vergonha de cantar, eu nunca cantei, eu sempre dublava.

Então eu trouxe questões do humor mesmo, que eu tenho estudado no doutorado, que são o exagero, a relação interna-externa, externo-interno a partir do exagero, essa voz, essa música que ultrapassa o que a gente está vivendo e traz estados de delírio, estados de utopia e distopia. Eu acho que isso é uma escolha dramaturgica agora. Como você está neste mundo sabendo que a gente está nesse mundo fodido, mas criando um além. E isso foi para as minhas performances, porque eu entrava muito louca, muito doida. Entrava no Carnaval, entrava num "sambão", e as pessoas pensavam: "Meu, essa criatura não está na pandemia!".

A Maria Samambaia, ela é de outro mundo.

A minha mãe perguntou: "Mas de onde é a Samambaia, de outro mundo?" Ela produz mundo, mas ela está nesse mundo, claro que ela está neste mundo, senão ela não conseguiria produzir um mundo outro que tocasse esse mundo.

Essas escolhas dramaturgicas versam muito também sobre continuar, mesmo na pandemia, conversando com pessoas. Mesmo na pandemia eu dava um jeito de conversar com a mulher da padaria, de saber histórias. São essas histórias

peçoais que trazem uma fratura nessa nossa normalidade: sempre tem algo de fantástico na história, sempre tem algo engraçado, sempre tem algo que você se reconhece naquilo e muda teu dia. Então, eu vinha com aquilo para me mover. Com a Dona Maria, por exemplo, que limpa as escadas do meu prédio, eu fui fazendo amizade para conversar com ela, para saber que ela tem sete filhos, para saber que o marido a deixou, para saber que ela cuidou dos filhos, para saber... para saber... E foi uma conversa que me nutriu como escolha dramatúrgica também.

Como já é bastante colaborativo nesse sentido, de eu estar dançando com o Ronie Rodrigues, de eu estar conversando com as meninas da Entretantas (Mabile Borsatto, Ludmila Veloso e Raquel Bombieri), elas estão sempre colaborando de alguma maneira. E hoje, o Fabio Cadore, que não é da Entretantas, mas é meu parceiro, ele é músico e ele filma. Mas eu acho que eu tenho um momento muito sozinha, que eu tenho que ralar, ralar, ralar, ralar, ralar para eu acreditar naquilo que eu já estou movendo, para perguntar para eles uma coisa mais específica.

Tem outro tipo de colaboração, que aí vem antes, que tem a ver com procedimento metodológico. Às vezes eu preciso de mais gente para um procedimento metodológico, isso não deixa de ser colaboração. Por isso que essa Maria Samambaia é da educação também. Ela é gerada lá no chão da Universidade fazendo estrela com os alunos, conversando e discutindo, porque isso alimenta esse lugar de dança também. Então, tem essa colaboração que vem dos procedimentos de criação que eu adoro fazer. Às vezes, chamo duas pessoas aqui para casa, fica aí na sala, filma um pouco, vê um pouco. Faz na FAP, faz com as amigas, faz na rua. Acho que tem esse momento antes e o momento depois, quando a coisa precisa ser apresentada.

Ah, Renata Roel também ajuda. E as minhas crianças: Olívia e Gus, que agora, sim, estão cada dia mais opinando, catando roupa para mim. O Gus me maquia já, ele adora maquiar: “Não, mãe, isso aí não está bom. Isso aí está fraco, isso aqui está bom.” (risos)

**GN:** O que você considera como potência na Maria Samambaia?

**GS:** A Samambaia precisa de pessoas do cotidiano, pessoas muito diferentes

de mim. Ela precisa se incluir em tudo aquilo que ela critica.

Toda vez que a Maria Samambaia se inclui naquilo que ela problematiza, ela toca o público. Quando ela não faz isso, afasta.

Eu tenho percebido que as minhas questões pessoais tocam quando eu consigo, realmente, elaborar uma precariedade que me coloque na minha própria precariedade. Sim, que eu realmente consiga criar uma confusão dramática que tem a ver com o que eu vivo aqui dentro da minha casa.

A minha raiva com a política; eu tenho que me incluir na contradição de não ser uma cidadã como eu gostaria de ser, mais entendida de política e mais participativa. Quando a Maria Samambaia se torna falta, ela consegue ser potência. É aí que eu vejo que os retornos são muitos, dizendo assim: “Eu senti isso contigo!” “Eu também tenho essa vontade!” “Me deu vontade de dançar!” “Me deu vontade de ser uma mãe melhor!” “Me deu vontade de ser uma mulher mais corajosa!” Mas eu não sei se eu sou corajosa. A Maria Samambaia mostra uma coragem que é aquela de ir com medo. E não de dizer: “É preciso ter coragem”. Como que você tem coragem indo com medo? Isso que é coragem para Maíra Spanghero. Ela fala: “Coragem é ir com medo”. E a gente sente muito medo. Só que quando você está lá bancada com um corpo que ensaiou para estar lá, alguém acha que você não tem medo. E como que você se mostra com medo, mesmo na potência de um corpo movendo, que ensaiou. Isso inclui tudo aquilo que ela quer problematizar, sabendo que o que ela problematiza tem contradição. Quando você consegue expor a contradição que tem na dança, que tem na vida, que tem na política, que tem no teu mundo, você diz uma coisa e daí faz outra e o teu filho te desmonta, o teu aluno te desmonta.

Quando a Maria Samambaia consegue lidar com isso em tempo real na performance, ela ganha afeto e ela se afeta e ela se liberta também. É muito bom quando esse afeto de relação acontece na performance, porque não é só o público que sai transformado, eu também saio e me liberto cada dia mais. Uma das maiores coisas que as pessoas dizem da performance, que eu recebo por e-mail e na fala, é que a Maria Samambaia tem um lugar de autorizar coisas que não tem no mundo. E daí depois que acaba eu me autorizo. Gladis se autoriza porque ela me promove isso: essa libertação.

## A DRAMATURGIA PARA CAMPOS MINADOS: VEREDAS DE MAX REINERT

Everton Girardi



Max Reinert na Itajaí Criativa - Residência Artística, 04 mai. 2021  
Foto: Mathý Groszewica

Max Reinert incomoda. Ele incomoda de verdade. Compreenda isso da maneira mais transversal possível. Suas obras desdobram-se em livros que resultam em cursos, formam novas plateias, que compartilham outros incômodos. Alguns anseiam por respostas simplistas. Outros ficam loucos pela estética provocadora e "sincera". Atualmente é diretor artístico da *Téspis Cia. de Teatro*<sup>1</sup>, grupo que ajudou a fundar em 1993, com sede em Itajaí (SC), onde desenvolve estudos na área de dramaturgia contemporânea e também como cenógrafo, iluminador e ator.

---

<sup>1</sup> O grupo tem base em um casarão de 1928 e tombado como patrimônio histórico no centro da cidade de Itajaí, onde mantém ativos o compartilhamento de produções e a oferta de diferentes linguagens e formações artísticas.

Com 51 anos, natural de São João Batista (SC), Max é a Diadorim<sup>2</sup> na luta pelo/por um fazer teatral, com inúmeras contribuições dramáticas nas obras de outros artistas. Escorpiano que é, Max tem consciência desse estado e, logicamente, assume o seu duplo. Não à toa, fez da sua obra um sistema de vida e morte. Tem alguns de seus textos publicados pelo selo Dramaturgias da Editora MultiFoco, com curadoria da revista virtual Questão de Crítica. Fez parte do Núcleo de Dramaturgia do SESI Paraná e já ampliou a sua fala através de ações promovidas pelo SESC, UDESC e UFSC, além das indicações pela Associação dos Produtores de Teatro (APTR) por *Vida Seca*, como melhor espetáculo adaptado para o ambiente virtual em 2021 e *Papelê - uma aventura de papel*, como melhor espetáculo infanto-juvenil em 2022.

No seu último livro lançado pela Editora Urutau, *Blow me Up ou Sobre a Natureza dos Homens Bomba*, no final de 2021, ele descarta o uso do ponto final, a evidenciar os buracos abertos para que o leitor/encenador enterre suas próprias minas terrestres. A sensação do amputado, um passo em falso e a cena ilumina a presença do membro ausente. Max é estranho: frequentemente ousa distanciar as palavras no papel para que o leitor dance com os olhos. Uma imposição física, justamente oriunda de quem elabora contextos. Um dispositivo, ele garante. Suas opiniões são explícitas, vômitos impermanentes, carícias espinhosas. Atiça no outro uma atitude inquieta sobre a cena justamente porque dilui o próprio ritmo com uma dose de sadismo.

Em *Blow me Up...* vozes ecoam dentro de um cotidiano familiar, de modo que todas as indicações geram convites na construção cinética do desenho espacial e das possibilidades imagéticas das ações/condições. Em outras palavras, o dramaturgo lança na narrativa a imagem da ação enquanto simultaneamente redimensiona o plano simbólico quando nomeia suas personagens. Max incomoda ao ponto de saber que suas proposições explodem na cabeça dos espectadores, pistas (re)constituídas pelos *rastros*<sup>3</sup>, na tentativa

---

<sup>2</sup> Diadorim é personagem do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que compreende em um só tempo a personificação de ideias ambíguas.

<sup>3</sup> Sobre esse assunto, Hermes esclarece: rastro é um quase-conceito ou indecível que nasce da necessidade do pensamento aprender a operar em diferença radical ao sistema filosófico tradicional. (...) Deste modo o rastro se relaciona com aquilo que se chama presente e também com o que se chama passado, constituindo o presente por intermédio da relação com o que é outro, absolutamente outro, ou seja, nem um passado nem um futuro como presentes modificados. cf. Hermes, Ana Luiza Fay (2013). Para além do claustro, um pensamento da diferença: Jacques Derrida e a desconstrução da metafísica da presença.

academicista de se escorar no filósofo Jacques Derrida, que exprime um conceito capaz de cambalear entre os tempos.

### *HOMEM QUE ESPERA SENTADO*

*Tudo segue seu curso*

*Eu mesmo sigo meu curso dentro dessa coisa que  
chamamos vida*

Premiado como melhor texto original nos festivais nacionais de teatro de Limeira e Americana (SP), o espetáculo *Pequeno Inventário de Impropriedades* é um dos trabalhos mais longínquos e pode ser visto em uma versão para a web e com atuação do próprio Max. Também lançou *Hipotermia*, em 2011, encenada pelo *Grupo de Teatro Sim... Por que Não?!!!*, de Florianópolis, em 2014.

É pai do Chiclete, um amor de cachorro. Max fareja o impensado da cena. Coloca à margem qualquer orientação aristotélica da narrativa e insiste que é pela manipulação das linguagens que a construção de sentidos ganha a luta contra a seca da pobreza intelectual e simbólica. Manipulador que só, quando alguém insiste na obviedade ululante, latidos e tiros de canhões são disparados em direção ao jagunço: tarde demais para conter a debandada da pontuação em um final de parágrafo quase uma afronta quase um roubo literário mas quase que não se encontra um ponto para chamar de final.

Perigosamente tece comentários ácidos nas trocas de mensagens em resposta a uma parcela de incautos com a mesma voracidade que disseca as mazelas de suas personagens, em temas que variam de arte à política. Será que variam? Há indícios insólitos de que as mídias sociais seguem a cartilha da jagunçagem. Max ativa granadas só para potencializar a vida na cena, gerador de um estado de prontidão, que cronometra os segundos para sentir o calor da explosão. É o Riobaldo<sup>4</sup> das linguagens - viver é muito perigoso: sempre acaba em morte. Em março de 2022, o dramaturgo e também dramaturgista concede essa entrevista por *email* com a esperança que a natureza humana seja

---

*Sapere Aude*, 4(7), 224-244. Recuperado de <http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5470>.

<sup>4</sup> Riobaldo é personagem central do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, que descreve a epopeia através do relato de suas memórias.

ampliada, esgotada, estilhaçada em imagens e sons, atravessada pelos tempos, incomodada com as linhas contínuas de tatuagem que correm pelos seus braços.

Max vive o risco do duplo enquanto acumula rastros. Ele é o

## *HOMEM QUE ESPERA SENTADO*

*Eu vou explodir*

**Everton Girardi (EG):** Durante a construção do texto *Blow me up...*, dentro da perspectiva de construção dramatúrgica, seu processo criativo se iniciou por qual lugar? Quais elementos são pungentes e determinantes nesse primeiro ato?

**Max Reinert (MR):** Acredito que cada autor desenvolva um processo criativo muito particular. Seja no conjunto do seu trabalho, seja na criação de cada obra específica. Meu trabalho nasce de um lugar muito intuitivo. Normalmente é um jorro de imagens ou palavras. Alguma imagem que fica cutucando meu cérebro ou alguma ideia que abriga uma série de possibilidades como um guarda-chuva temático/sintomático.

No caso de *Blow Me Up...*, eu tinha alguns textos curtos - que tento sempre escrever para liberar o HD do cérebro - em que comecei a perceber alguma possibilidade de diálogo. O tema da violência é algo que me persegue. Em cada espetáculo ele acaba aparecendo de alguma forma.

Neste trabalho eu queria também explorar essa incompatibilidade entre o que as pessoas pensam e o que elas falam. Entre as imagens que construímos para os outros verem - sociedade do espetáculo *instagramado* - e as sensações internas de cada figura personagem. E nada melhor para exibir esse contraste do que um momento completamente banal que dividimos cotidianamente como o café da manhã. A partir do encontro dessas ideias e com o material colocado sobre a materialidade do papel, eu passo a olhar para o que foi colocado ali como necessidade de expressão e começo a pensar na recepção de quem vai receber aquele material. Esse é o momento em que, como diria Grostowski, eu me transformo em um espectador de profissão. Olhando a obra como se a estivesse

vendo/lendo pela primeira vez e tentando ajustar as forças e tensões presentes nesse sistema que está prestes a ser inaugurado.

**EG:** Sente necessidade de referências teóricas? A partir de qual momento?

**MR:** Para mim, há um distanciamento entre as referências teóricas e a obra. Quando eu escrevo, não penso em qual linguagem, em qual corrente de pensamento, em qual escola ou estilo estou participando ou me aliando. Como falei, meu trabalho é muito intuitivo.

As referências teóricas e os conhecimentos sobre a carpintaria teatral são importantíssimas, mas não acredito que devam ser aplicadas como “formas” a serem obedecidas. Elas fazem parte do repertório do artista, na mesma medida em que o histórico de vida também faz. A escrita dramatúrgica deve ser um reflexo do artista. De suas crenças e de sua visão do mundo.

Por outro lado, se você escreve algo que cita referências históricas ou se baseia em alguma corrente de pensamento, é óbvio que é necessário aprofundamento nos conhecimentos sobre essa determinada área.

**EG:** Você tem algum tipo de dinâmica de criação? O que você sempre faz questão que mude? O que não pode mudar?

**MR:** Durante o tempo fui criando certos “rituais” de escrita, que servem, ou serviram, somente para mim. Mas, em algumas oficinas, apliquei algumas dessas ferramentas e percebi que são ações que servem como disparadores para liberar a mente e jogá-la em abismos ou, pelo menos, num território menos controlado e reconhecível.

Normalmente tento construir um espaço confortável e seguro para trabalhar com a escrita. Utilizo a música como algo que me conecta com as obras. Quase todo texto que escrevi tem alguma música que utilizo para “voltar ao momento da criação original” e me ajudar a lembrar algo que ocorreu por ali. É quase como uma chave para encontrar ou reencontrar o fluxo de pensamentos e sensações que me habitaram em algum momento.

Uso imagens como referência. Tanto imagens concretas como imagens mentais. Imagens que propõem movimentos e fluxos que tento dialogar nos textos que escrevo. Claro que são aproximações bastante pessoais e particulares, não se tratando de um jogo para que o leitor adivinhe à qual imagem me refiro. Mas são linhas e estruturas com as quais dialogo na tentativa de não ter sempre o controle sobre o texto. São questões que me indicam caminhos para seguir sem que o meu “gosto pessoal” faça todas as escolhas sozinho.

Faço leituras dos textos em voz alta. A linguagem teatral é basicamente sobre enunciação ou evocação. Ela acontece quando a fala é ativada. Então, para encontrar esse fluxo orgânico entre o que está escrito e o que supostamente irá acontecer na próxima cena, tento chegar ao momento da nova escrita tendo passado por tudo o que veio antes naquele sistema. Talvez seja uma tentativa de dar voz ao texto que já está escrito e, através da escuta, entender para onde ele quer caminhar.

Provavelmente, a leitura em voz alta é algo que não devo mudar nunca. Assim como a possibilidade de outras pessoas lerem o texto, também em voz alta, antes mesmo dele estar terminado. É uma forma super concreta de perceber por onde anda a recepção do que estamos criando.

**EG:** A ideia da construção de um texto dramaturgico pressupõe a enunciação e o desejo pela disposição dos lugares/espacos de sentido. Ou seja, você visualiza as cenas no ato da escrita? Como delimitar ou descartar elementos nesse caso?

**MR:** Acredito que cada texto/sistema incita uma forma de se relacionar com essa questão. Eu, particularmente, tento dar liberdade para quem for realizar a montagem de algo que escrevi. Dessa forma, ofereço somente o que acho indispensável para a construção do sistema.

Em *Blow me up...*, por exemplo, é importante para mim que a cena ocorra em um café da manhã – que dura aproximadamente 50 minutos. Por isso, fui distribuindo as ações para tentar dialogar com os futuros criadores/encenadores do texto. A ideia da dilatação do tempo que a obra carrega, para fazer caber todos os nossos pensamentos em um ritmo alucinante, está meio que delimitada por essas ações que limitam os atores, não os deixando criar ações que saiam

do registro “café da manhã” e que possam estabelecer outras conexões que, à priori, não interessam para esta obra.

Em *Índice 22* praticamente não há nenhuma indicação de ação. O território é mais poético e mais livre para que os criadores ajam sobre o que eles acham que aquele sistema oferece. Nesse sentido, na minha opinião, cada obra “pede” uma forma de lidar, também, com esse sistema de rubricas e de direção imposta pelo autor.

**EG:** Em uma montagem de texto seu, a ação do performer quebra a imagem criada no ato da elaboração quando desrespeita uma indicação sua?

**MR:** Não existe criação, em alguma proporção, se não houver traição. O texto dramático é um mapa que propõe um território. Mas são os atores e a equipe de criação que vão percorrer o território concreto e vão encontrar obstáculos e ferramentas para concretizar o sistema que está proposto. Porém, existem mudanças que são feitas em busca de encontrar o sistema proposto e existem mudanças que são feitas para criar algo que está na cabeça dos criadores, mas não no texto.

O primeiro texto que escrevi *Pequeno Inventário de Impropriedades*, quando montamos, teve uma cena mudada de lugar e metade de uma cena cortada. As mudanças propostas por Denise da Luz, diretora da experiência, na minha opinião iam na direção do que o texto buscava construir.

Mas já passei pela experiência de ter um texto montado por outro diretor em que as palavras que eu havia escrito estavam lá, mas a montagem que ele realizava tinha a ver com desejos e imagens que estavam na cabeça dele e não dialogavam em nada com o que eu havia proposto. Ou seja, quaisquer outras palavras que ele usasse serviriam para aquela encenação. Eu e a minha dramaturgia não estávamos ali!

**EG:** Como os objetos cênicos assumem importância dentro dos seus textos? Você pesquisa os significados de cada figura, cada elemento, ou seja, a simbologia é orquestrada? Quando é que surge o título?

**MR:** Parece uma frase muito antiga, de um teatro feito há muito tempo, mas para mim vale a máxima de que “cada coisa colocada em cena, tem um sentido”. Dessa forma, sim. Cada objeto, quando sugerido, é um ícone que quer dialogar com os criadores e com o público. Mesmo que o sentido queira permanecer em aberto, é uma tentativa de diálogo.

O título, normalmente, é uma das primeiras coisas que surgem no momento de pensar o sistema. Muitas vezes ele é o guia para a leitura das palavras que estão naquela dramaturgia. Muitas vezes ele é algo que busca confundir e criar tensão entre o que o público está vendo e como aquilo se chama. São variadas as formas de se relacionar, mas sempre é intencional. Para mim, se não há formalização de um sistema e intencionalidade, não há arte.

**EG:** Em geral, há dificuldade na recepção e no entendimento da linguagem dramática? A introdução de elementos de composição contemporâneos aos propositores das Artes da Cena torna o caminho mais complexo?

**MR:** Na minha opinião, o que complica o entendimento e a recepção é o preconceito. Dê um texto de teatro para alguém que está acostumado a ler literatura e a partir da segunda página ela já compreendeu como o sistema funciona e, se estiver aberta à leitura, vai começar a criar conexões com o material.

Às vezes, as pessoas lêem Shakespeare e não entendem nada. Mas elas buscam referências do que já se escreveu sobre aquele texto e então essas referências criam um arcabouço teórico que auxilia a compreensão daquela poética.

No caso da dramaturgia contemporânea, acredito que exista uma resistência a andar por caminhos desconhecidos para alguns. Porém, quando há contundência no material apresentado, raramente o público sai ileso da experiência.

Vivemos numa sociedade que, cada vez mais, se acostuma com a facilidade. Facilidade de acesso. Facilidade de leitura. Tempos cada vez mais curtos. Simplificação! Cada autor ou movimento artístico teve que lidar com as expectativas do público para a produção de sua época. Se olharmos em perspectiva, os autores que chegaram até nós - que se tornaram clássicos ou

representativos de uma época - foram aqueles que expandiram a percepção deste mesmo público naquele momento. A primeira montagem de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett recebeu duras críticas em sua estreia. Muitas maçãs e tomates podres foram atirados no *The Globe Theatre*. Porém, com o tempo, pudemos perceber o impacto que aquelas obras causaram na história da dramaturgia.

Não se trata da busca “do novo pelo novo”, mas sim, de tentativas de dialogar com o público da nossa época. De relacionar-se com nossos contemporâneos buscando expandir sua visão de mundo, assim como estamos buscando expandir a nossa visão de mundo enquanto escrevemos.

**EG:** Há sempre algo de autobiográfico nas criações artísticas? No *Blow me up...* há exercícios de escrita criativa e/ou atravessamentos reais?

**MR:** Toda escrita carrega um pouco de autobiografia. Mesmo que não seja de maneira direta, mas as metáforas criadas em cena e para a cena são, de certo modo, sempre relacionadas com nossa existência. Nossa visão de mundo se apresenta em nossa escrita. Podemos assumir isso conscientemente ou negar. Mas a verdade é que o autor está sempre exposto em sua obra. Mesmo que o leitor precise encontrar aquilo que ele está escondendo. Em *Blow me up...* não há nenhuma passagem “real” da minha vida. Mas convivo com a perda e a morte desde muito jovem. Tenho propensão à depressão e me vejo como uma pessoa muito violenta (embora não deixe essa violência sempre aparente). Nunca passei por nenhuma das situações descritas no texto, mas sei que essas situações são somente hipérboles de comportamentos que nossa sociedade nega ou esconde. E se essas situações existem como “possibilidades”, elas fazem também parte de mim.

**EG:** O quê ou quem você está lendo agora? Qual a sua ânsia nesse momento?

**MR:** Assinei a TAG Inéditos e tenho lido os romances lançados por este selo. São escritores novos, com novos pontos de vista dentro de uma visão literária *mainstream*. Os últimos autores são também de lugares distintos do planeta.

Uma vinda da Índia, outra japonesa e outro vindo da África do Sul. O que, por si só, já me oferece uma forma diferente de olhar para o mundo.

No momento, me interessa entender (ou buscar) maneiras de chegar ao público sem subestimá-lo. Por isso tenho tentado ler/assistir obras que estão nesse limite entre a experimentação e o *mainstream*. Artistas que estão criando para o grande público, mas que ainda não foram completamente cooptados pelo *status quo*.

**EG:** Por que você insiste em retrucar comentários de ignorantes agressivos no Facebook? Você acredita que alguém está disposto a mudar de ideia em um ambiente caracterizado pela busca de *likes* e frases lacradoras? Não parece que no ambiente virtual está-se em um trabalho de conversão de seguidores a qualquer custo?

**MR:** Acredito que é necessário marcar uma posição. No fundo, os ignorantes sabem que são ignorantes. Mas, quando vivem em um mundo em que a ignorância vira a regra, eles se esquecem que isso é errado. É necessário mostrar que existem outras visões de mundo. É necessário saber que não estamos sozinhos nessa luta contra a barbárie. Não tento converter ninguém nas redes sociais. Em muitos momentos faço somente para descarregar a bília.

**EG:** Qual espetáculo você gostaria de ter dirigido? Qual livro você ainda não leu e jura que um dia lerá?

**MR:** Cada vez que assisto um espetáculo que amplia minha visão do que é – ou pode ser – o teatro, fico com esse desejo! A versão de *Romeu e Julieta* do Grupo Galpão me trouxe essa sensação. *Oxigênio*, texto de Ivan Viripaev, dirigido por Márcio Abreu também. *Café Mueller*, de Pina Bausch. *The man who...* de Peter Brook. A lista poderia ser muito longa! Mas vou ficar com esses.

Em relação à leitura, prefiro descobrir coisas a recorrer àquela longa lista de leituras indispensáveis. Porém, qualquer coisa que Chuck Palahniuk lançar, provavelmente eu lerei!

**EG:** O que gostaria que estivesse escrito na sua lápide?

**MR:** “Um trabalhador das artes. Leiam-no”.

**ADENDO TRISTE: *A gente morre é pra provar que viveu***

O homem que espera sentado explodiu e fez sua passagem no dia 31 de julho de 2023. No dia do velório de Max Reinert, uma chuva de purpurina precipitou-se sobre seu corpo fabricada pelos amigos e amores, em um ritual dionísico feito no Teatro Municipal de Itajaí, local onde sua passagem criou raízes. Somaram-se dezenas de pessoas órfãs e mais dezenas de feridos saídos de *bunkers* com a interrupção de diversos trabalhos artísticos que ainda esperavam pelas suas estreias. Diante da impotência e da gravidade do seu estado de saúde, o inimigo morava no pulmão e falava pelo lado de dentro que a vida sempre acaba em morte. O jagunço desenvolveu uma pneumocistose no pulmão e não teve jeito, cansou-se.

Max saiu muito cedo de cena. Caído na emboscada, raptado pelo curso intransponível da vida. Como um soldado das artes cênicas, ele teve a grandeza de repassar as estratégias de invasão de territórios simbólicos e das inscrições em lugares capazes de iluminar o futuro, mesmo quando se perde a vontade de ter coragem. Nas aulas ministradas e na orientação dos trabalhos, ele repetia os recursos para reforçar a diferença, até dar-se ao encontro do incomum, onde os corajosos adentravam pelas frestas.

Dentro das trincheiras abertas pelo tempo, onde quase sempre algum pretexto se adianta, Max transformou a possibilidade da manipulação das linguagens em um desejo cobiçado. Max evocou os inventários, os índices, os papelês, os homens-bomba, as outras mulheres, os meteoros, as hipotermias, os marginais, os matadores de cachorros, os donos de nada, os senhores de tudo, as falas atravessadas e os silêncios mais profundos. Agora é descanso, jagunço Max, pois tudo que já foi, é o começo do que vai vir.

## NOTAS SOBRE DRAMATURGIA: ENTREVISTA COM MARTA SOARES

Carolina Novelleto

Nesta entrevista, com caráter de bate-papo, realizada pelo aplicativo Zoom, em março de 2022, a coreógrafa e performer paulista Marta Soares fala, de modo breve, sobre seus processos de investigação, construção coreográfica e a maneira como encara arte e vida.

Marta Soares é performer e coreógrafa. Desenvolve trabalhos que pesquisam possibilidades de interseções entre a dança, as artes visuais, a arte performática e a música. Completou o *One Year Course* no *Laban Centre for Movement and Dance* em Londres. Em Nova Iorque completou o bacharelado em Artes (BA) no *Empire State College* na *State University of New York* (SUNY), o Certificado em Análise de Movimento Laban (CMA) no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* (LIMS). Recebeu a Bolsa para artistas da Fundação Japão, estudando dança butô com Kazuo Ohno em Tóquio. Possui Mestrado em Comunicação e Semiótica e Doutorado em Psicologia Clínica, ambos pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, onde também lecionou na Faculdade das Artes do Corpo entre 1999 e 2012. Entre suas produções destacam-se: *Les Poupées* (1996; 2023), *Formless* (1998), *O Homem de Jasmim* (2001), *O Banho* (2004), *Um corpo que não aguenta mais* (2007), *Vestígios* (2010), *Deslocamentos* (2014) e *Bondages* (2017). Dentre as diversas premiações conquistadas, destacam-se o Prêmio APCA em 1997 e 2010, na categoria Pesquisa em Dança; Prêmio APCA 2000 nas categorias concepção/direção e vídeo/cenografia. Recebeu uma bolsa para Pesquisa e Criação Artística da *John Simon Guggenheim Foundation*, desenvolvendo o solo *O Banho*, Prêmio APCA 2004 na categoria instalação coreográfica. Os seus trabalhos foram apresentados em vários festivais entre os quais destacam-se: Europália na Bélgica, *In Transit* em Berlim, Fórum Internacional de Dança (FID) em Belo Horizonte, Festival Panorama Rio Arte de Dança (RJ), Festival Porto

Alegre Em Cena, Festival Internacional de Dança de Recife, Bienal Internacional de Dança do Ceará e Festival de Dança de Joinville.

**Carolina Noveletto (CN):** Marta, eu fiquei pensando que nesses últimos tempos a gente tem conversado bastante sobre os nossos dramas, sobre a vida, sobre a situação da dança, sobre como nós estamos, e em nenhum momento eu cheguei a perguntar para você sobre o seu trabalho, sobre seu modo de construção. Então, quando a professora Sandra Meyer propôs essa ideia de conversar com algum artista sobre seu processo dramático, eu pensei: "Puxa, adoraria ouvir isso da Marta!". Porque é lógico, toda essa nossa conversa dos últimos meses, isso está tudo no corpo, não? Então, de alguma forma, o modo como a vida está se construindo em você nesse momento, com certeza está aparecendo no seu modo de construção do trabalho. Mas ouvir de você vai ser muito especial. Então, acho que a gente pode partir daí.

**Marta Soares (MS):** Ah, sim! Acho que está totalmente claro, não tem como não estar. Por exemplo, quando eu fui fazer aquela imersão do trabalho *Pantofagia* (2021). Eu estava há um ano no computador, fazendo ensaio no computador, desesperada... Então, era para eu nem estar em cena, e quando elas (as bailarinas selecionadas para o trabalho) não quiseram comer terra, eu falei: vou entrar! E eu acabei entrando e foi uma coisa assim: em três entradas eu tive que levantar um "esqueleto" de uma partitura, um esboço. E foi assim, extremamente estressante para mim, porque estava dirigindo e, ao mesmo tempo, também estava fazendo com elas. Eu senti uma coisa interessante, coisas que eu já vivi em outros trabalhos em relação à sensação, ao tempo, à permanência, à presença. [...] Foi um pouco à fórceps, para fazer algo minimamente decente como processo de criação. E você até falou que a minha presença estava forte, não é?

**CN:** Super! Super!

**MS:** Foi uma coisa resgatada à fórceps, eu diria... Existe uma memória no corpo daquilo, da minha maneira, da minha presença, de como eu trabalho presença, respiração, sensação, tempo... que está presente nos outros trabalhos e que

teve que vir rapidamente! Você falou sobre dramaturgia. Ali, naquele pouco tempo, foi muito difícil estabelecer o que eu busco no meu trabalho em outros corpos em somente 10 dias de encontros presenciais, por conta da pandemia. Eu estava pensando esses dias sobre a maneira que fiz *O Banho*, a maneira que eu fiz *Les Poupées* e outros trabalhos, como *O Homem de Jasmim*, e mesmo *Vestígios*, que é imóvel. Eu acho que tem uma questão ali do sensível, da sensação da permanência, da relação do corpo com o ambiente..., aspectos que num país capitalista selvagem são muito difíceis de manter. Eu pude fazer essas pesquisas porque eu tinha apoio financeiro. Você concorda comigo?

**CN:** Concordo, porque tem um dado da nossa condição de precariedade. Só voltando um pouco, você falou uma coisa interessante sobre a questão do tempo e do mergulho desse aprofundamento sensível. Em seu processo de construção dramática, você costuma fazer interlocução com alguém ou a sua construção é solitária?

**MS:** É solitária sempre. Em todos os solos foi solitária. Quando eu fiz o *Deslocamentos* com as meninas, na primeira versão, o Manuel Fabrício foi meu assistente de direção. Mas a gente não trocava muito sobre as questões conceituais.

**CN:** A ocupação desse trabalho na Casa Modernista<sup>1</sup>, em São Paulo, foi marcante. Dava para ver nos corpos das duplas como o trabalho estava aprofundado, percebi que havia tempos diferentes de corporificação do processo.

**MS:** Sim, claro! É que quando eu topei fazer na casa, pensei: "Gente, tem que ocupar essa casa!". Não dava para colocar apenas duas duplas naquele espaço, então outras bailarinas vieram depois e trabalharam apenas três semanas.

**CN:** Então, realmente, nesse caso, voltamos à questão do tempo.

---

<sup>1</sup> Casa Modernista / Museu da Cidade de São Paulo (MCSP), localizada no bairro Vila Mariana, em São Paulo.

**MS:** Lógico! A corporificação! Corporificar essa questão. Celularmente. Aprofundar leva tempo. Mas foi assim na Casa Modernista, porque aceitei a proposta da ocupação. Depois, nos outros espaços que apresentamos, fomos aprofundando.

**CN:** Como foi o processo de construção coreográfica com as bailarinas nesse trabalho?

**MS:** Foi de olhos fechados, vestindo aquela calça que acopla, fazendo movimentos e pausas, e observando que imagem a junção desses corpos gerava. Mas elas estavam de olhos fechados, então tinham que imaginar. Eu e o Manuel, através de vídeo, fomos selecionando momentos. Depois eu fui sintetizando e ficando só com o que eu achava que era de fato relacionado às questões do Hans Bellmer (1902-1975), artista alemão associado ao movimento surrealista). Elas faziam a improvisação e eu ia recolhendo o material selecionado de milhões de vídeos. Então, eu organizava uma sequência e essa sequência era colocada em diferentes lugares. Por exemplo, naquela parede com vidro, depois lá em cima entre os quartos, na dispensa... Tudo isso precisava de tempo, porque elas tinham que aprender a sequência e relacioná-la com o ambiente. São várias camadas, porque é um corpo com outro, com a roupa e com o ambiente. Um entrelaçamento desse todo. Uma performance de 3 horas de duração.

Na Casa do Povo<sup>2</sup> eu mudei minha maneira de trabalhar, porque como eu já tinha levantado material via improvisação, ali eu queria estruturar. Comecei com uma coisa matemática, se do A dá para ir para o B, para o C, D, E, até esgotar os 20 movimentos. Fiz isso com todos os movimentos, indo e fazendo *rewind*. Eu sou bem obsessiva, fui tirando vários movimentos de pernas e ficando com a essência.

No final, eu acho que *Deslocamentos* é uma partitura de 20 minutos em *looping*. Na Casa do Povo, na Oficina Cultural Oswald de Andrade e mesmo na

---

<sup>2</sup> Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB), conhecido como Casa do Povo, localizado no bairro Bom Retiro, em São Paulo.

Pinacoteca, eram três duetos no espaço que faziam essa frase, começavam na parede como na Casa Modernista, iam para uma forma que eu chamava de ninho. As três duplas juntas, movendo e pausando, criavam um bolo. Formavam imagens interessantes, só que era muito difícil para a artista que ficava embaixo aguentar aquele povo passando por cima, sabe? Então, falei para ficarem próximas e realizarem a sequência, irem se moldando e fazerem a sequência próximas umas das outras, uma movimentação que dava uma liberdade relacional. Era bacana na Pinacoteca, sinto que foi a síntese do trabalho, ficavam três duplas e cada uma começava num ponto da sequência, não era uníssono, você via uma coisa aqui, uma coisa ali e outra lá, em *looping*, por 50, 60 minutos, uma hora e meia. A Pinacoteca, na parte rotunda, é um lugar de exposição de esculturas, então as pessoas podiam passar para ver só o espaço e viam esculturas se movendo. Considero ali a síntese.

No final, o trabalho se encerrou ali também, porque o modo como os editais funcionam não permitem a continuidade do processo. Quando termina, você pega a mala de roupa e vai embora, a temporada acaba e as pessoas vão embora. As relações são interrompidas... Para mim isso é um terror.

**CN:** E você acha que esse tipo de relação...

**MS:** Esse tipo de não relação! Porque é uma não relação.

**CN:** Sim. Esse tipo de não relação que se estabelece é diretamente proporcional à nossa qualidade de produção no Brasil?

**MS:** Olha, tem uma pessoa que viu a obra na Casa Modernista; ela é lituana, mas estava morando na Noruega; que disse ter sido uma das melhores coisas que tinha visto recentemente de dança. Acho que aqui é totalmente desvalorizado, não sou só eu, o Brasil tem uma coisa destrutiva mesmo. A nossa condição é essa, a vida inteira eu vivi isso aqui.

**CN:** Você gostaria de falar sobre mais algum outro trabalho?

**MS:** Eu acho que sozinha eu tenho mais possibilidade de mergulho. Então para mim é mais enriquecedor. Solo me dá mais possibilidade de primeiro estar no meu corpo. Eu escolhi um pouco fazer grupo porque eu tinha feito *Vestígios*, tinha mudado a política (dos editais), e eu achei que eu não ia ganhar recursos para produzir outro solo. Eu tinha ficado com umas calças que eu tinha feito no trabalho *Um corpo que não aguenta mais*, não sei se você viu esse. Eram calças que acoplavam, e eu vi que ali tinha algo para ser pesquisado e esgotado. E virou uma pele, uma coisa inteira (em *Deslocamentos*). O solo, eu acho que ele dá mais possibilidade, também, de ter mais domínio, de primeiro pesquisar no meu corpo, de não me sentir tão desamparada depois, porque está no meu corpo e quando eu quiser eu aciono. Então, no solo eu sinto isso, que o sofrimento não é tão grande. Mas em termos de produção, saindo um pouco da dramaturgia, a solidão sempre foi atroz em qualquer produção que eu fiz, porque nós não temos produção artística, a gente tem produção administrativa e executiva no Brasil.

**CN:** Eu não sei se a gente sai da dramaturgia quando você fala isso.

**MS:** Eu acho que não, realmente! Porque um produtor artístico vai influenciar na dramaturgia quando ele fala assim: "Isso não é possível de realizar, não é possível!

Não é possível porque nosso tempo está passando, isso que você quer não dá para realizar, temos que resolver essa roupa rápido...". Coisas assim. Porque o artista muitas vezes fica delirando. Isso tudo, de fato, interfere na construção dramaturgica.

É muito fácil o artista delirar com coisas do impossível, não? (*risos de ambas*). Eu era muito assim, mas acho que já mudei, melhorei nesse ponto. E por isso também que eu fiz *O banho*, que eu fiz *Vestígios*, que eu fiz essa roupa, porque essas coisas são do impossível. Só que a gente não tem estrutura no Brasil para isso. Aliás, tem aquele livro *O corpo impossível* (2010) da Eliana Robert Moraes, em que ela fala do Hans Bellmer, então tem essa questão do impossível no meu trabalho. Eu acho que a questão do corpo impossível, do trabalho impossível, que ultrapassa os limites, que também tem uma relação entre romper ou borrar a barreira entre arte e vida, meu trabalho sempre foi isso. Mesmo esse estudo do *Pantofagia* tem isso, apesar de ser um estudo, porque a gente não come lama

normalmente! Tem um pouco do impossível e uma questão de romper a barreira entre arte e vida. Mas o que eu tenho para te dizer é que eu tinha essa questão de eu ter casa, comida, terapia, balé, yoga... Tudo isto fazia muita diferença para eu poder criar e eu sempre tive consciência disso. Eu fazia um trabalho que não eram só três horas de ensaio, era a minha vida. Sem essa estabilidade, fica impossível fazer um trabalho como esse, impossível.

**CN:** Para encerrar, voltando para a questão da dramaturgia, no seu caso, ela se constrói muito mais no seu processo do que numa interlocução com alguém que vai trazer um olhar de fora, não é?

**MS:** Eu nunca tive isso. O Bruno me ajudou um pouco na Oswald e na Pinacoteca, ele me ajudou a pensar na relação com o espaço. Mas, assim, tudo sai de mim praticamente. Por exemplo, nos Estados Unidos não existe muito esse papel do dramaturgo. A Trisha Brown não tem, Cunningham não tem. É uma coisa muito mais europeia, que acho que começou talvez com a Pina Bausch, eu tenho a impressão, depois outros começaram a usar, Anne Teresa De Keersmaeker, etc. Em Portugal, alguns começaram a ter um dramaturgista, como André Lepecki com a Vera Mantero. Acho que para cada um é uma coisa muito específica, porque depende se você vai trabalhar um texto, uma ópera, se faz sentido ter um dramaturgo para te ajudar. [...] eu acho que é para ajudar a montar a ordem das coisas, a relação entre a música, o cenário etc. Acho que tem essa questão de pensar esses elementos e a relação entre esses elementos. Acho que é nesse sentido que o dramaturgo atua, eu imagino. De pensar então, o que em Laban chamam de coreologia, o estudo de como esses elementos vão se dar e se inter-relacionar. Nos Estados Unidos não tem isso, essa figura. Talvez em alguns casos até possa existir, mas pensa o Cunningham: ele colocava a música, o cenário e o movimento três dias antes. Ele não queria a relação, ele queria o acaso. Nesse caso não precisava de um dramaturgo para pensar, porque ele queria que essas coisas fossem independentes.

**CN:** Que na verdade não deixa de ser uma construção dramaturgical, não é?

**MS:** Sim, de uma outra maneira, de outra forma. Com certeza ele devia ter um bailarino que era um assistente coreográfico, que é o que o Manuel fazia comigo, me ajudava a pensar os movimentos, a ordem das coisas etc. Então o que eu sinto é uma... Selva. O que eu sinto é um capitalismo selvagem. (*gargalhada*)

## ENTREVISTA COM LÚCIA BRUNELLI: PROCESSO CRIATIVO E DRAMATURGIA NA DANÇA

**Carmen Lúcia Pretto Stodolni**

*A dramaturgia, para mim, tem um caráter de processo, porque a gente pode trabalhar com muitos materiais de origens diversas no nosso processo coreográfico, como textos, movimentos, imagens, filmes, objetos, ideias. Mas, além desses, o material humano que temos na mão, no caso, os bailarinos e os atores, são os mais importantes.*

Lúcia Brunelli



Lúcia Brunelli - Porto Alegre/RS, jan. 2022  
Foto: Manoella Brunelli

Muito se discute a importância da dramaturgia na dança, a noção de processos como corpo em ação, que se relaciona diretamente com o ambiente, mudando o tempo todo, em conexão consigo mesmo e ao meio em que se insere. Para refletir o assunto, realizei uma entrevista com Lúcia Brunelli, no dia 22 de fevereiro de 2022 por meio de vídeo chamada. Brunelli é gaúcha da cidade de Porto Alegre/RS, pesquisadora na área do Folclore e da Cultura Popular com ênfase na dança. Atua na área artística, na gestão e na docência. Desenvolve estudos e pesquisas na área do Folclore e Cultura Popular, com ênfase na dança. Foi Coordenadora Técnica do Instituto de Folclore/RS, Assessora da Secretaria de Cultura do RS, criadora e integrante da direção do Centro de Formatividade em Dança (1990). Atuou como bailarina e no corpo diretivo de

Terra Cia. de Dança do RS. Diretora Artística do conjunto de Folclore Internacional “Os Gaúchos”, grupo que integrou como bailarina e assistente de direção artística por mais de vinte anos, tendo viajado com ele em turnês internacionais e participado de eventos no Brasil e exterior. É coreógrafa do Bailado Gaúcho - Folclore, Arte e Danças, realizadora do Festival Internacional de Folclore de Nova Prata/RS, diretora artística e coreógrafa do Grupo Folclórico Monte Pollino da Sociedade Italiana do RS, e do CTG Aldeia dos Anjos, campeão estadual de danças tradicionais gaúchas com 11 títulos no RS, sendo o mais premiado grupo de danças gaúchas em festivais pelo mundo. É docente do curso de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); foi docente do curso de Especialização e Dança da PUC/RS e do curso de Licenciatura em Dança da ULBRA, desde 2005, onde foi Coordenadora de 2010 a 2017.

**Carmen Lúcia (CL):** Qual o lugar e a importância da dramaturgia e/ou coreografia em sua produção?

**Lúcia Brunelli (LB):** Bom, inicialmente eu penso que a dramaturgia está claramente na base de toda a criação artística, quer se trate da montagem de uma peça, de um concerto, de um trabalho teatral, mas, precisamos saber como lidar com ela, porque é bastante difícil hoje definir seu conceito: se a gente busca no dicionário um conceito de dramaturgia não se tem exatamente toda a riqueza e o âmbito que essa palavra pode atingir. Então, a gente precisa trabalhar a dramaturgia como um processo expandido, ela tem hoje esse valor expandido nas artes: traz a possibilidade de mediação entre os elementos de um evento teatral, considerando também o âmbito social e político, porque hoje consideramos esses vários aspectos no processo artístico, principalmente, na dança, onde temos além do trabalho do corpo, a realização coreográfica propriamente dita. Vejo que esse conceito de dramaturgia tem uma validade operativa em várias disciplinas artísticas, em diferentes campos discursivos, pois ela está sempre presente nos processos criativos, processos de organização. A dramaturgia, então para mim, tem um caráter de processo, porque a gente pode trabalhar com muitos materiais de origens diversas numa coreografia como textos, movimentos, imagens, filmes, objetos, ideias. Mas, além desses, o

material humano que temos na mão, no caso, os bailarinos e os atores, são os mais importantes. Nós temos que lidar também com essas personalidades nas performances, com suas possibilidades físicas, enfim, interpretativas. A dramaturgia nos ajuda a organizar esse processo, porque ela é uma consciência, é uma prática, e a gente pode, lentamente, no final do processo, entender que aparece um conceito, uma estrutura, uma forma mais ou menos definida desta estrutura final, que nós não conseguiríamos conhecer de antemão, no início, quando se inicia a ideia de um trabalho coreográfico.

Para mim, a importância da dramaturgia na minha produção é super vital. Eu estou falando aqui na minha produção criativa, nos trabalhos relacionados à cultura das danças tradicionais, danças gaúchas e das danças populares brasileiras. Eu gosto de trabalhar sobre temas, faço sempre uma pesquisa histórica, até porque, as temáticas do popular e do tradicional estão muito ligadas a questões históricas e geográficas. O cotidiano histórico de personagens ou as tradições dos lugares são notadamente importantes e trazem componentes especiais às criações. Gosto também de pesquisar sobre autores ou determinados temas da cultura; busco fontes na literatura, na filosofia, na música, com mitos especialmente presentes na história e nas artes. Busco, também, os artefatos culturais, como alguns programas de televisão com seus personagens, revistas, livros, músicas, para inspirar ou alavancar as criações. As relações de sentido entre esses materiais cênicos precisam aparecer em algum momento, mas, antes, a gente vai buscando esses elementos compositivos. Só depois eu determino uma linha interna que tenha coerência entre os personagens e a história, inclusive as indumentárias, os figurinos, que tem que estar de acordo com o tema proposto. Então, vou escrevendo o roteiro todo, organizando os elementos e, a partir disso, começo o trabalho, mais especificamente de coreografia. Trabalho no corpo dos bailarinos, dentro das suas possibilidades e capacidades. Para mim, é de fundamental importância essa organização que a dramaturgia pode fazer e contribuir nesse processo de materialização da obra. Eu gosto de trabalhar assim e, dessa forma, quase sempre inicio a elaboração de uma criação. Aos poucos, ela vai tomando forma, vai buscando seus caminhos até que eu consiga, então, delinear-la para chegar à execução final.

**CL:** Como se dá seu processo de criação?

**LB:** Eu já respondi um pouco desta pergunta na primeira resposta. O meu processo criativo se dá de muitas formas, e as pessoas têm curiosidade de saber “de onde vem essa inspiração?” ou questionam “onde tu buscas inspiração?”. A inspiração vem de várias coisas, até de uma leitura, de uma música, de um sonho, de um filme, de lembranças ou de uma leve percepção que eu tenha de alguma coisa. Então, esses processos são múltiplos e, a partir daí, a gente vai desenvolvendo, buscando, ou tentando buscar elementos para configurar com mais força essa inspiração, digamos assim. A partir daí, foi o que falei antes, busco os materiais que possam realmente trazer sentido para isso: o que eu penso, o que eu vi, o que eu sonhei, o que eu imaginei, o que a música me inspirou, e procuro fazer toda essa organização, através da dramaturgia, para que não fique tão caótico. A dramaturgia contribui para organizar esse caos, esse certo emaranhado que a gente tem no momento da criação. Neste ponto, a gente parte para uma coisa mais concreta, algo mais claro, para que se possa organizar as etapas, ordenar os ensaios, tomar nota para debater com os bailarinos ou com os músicos, montar o arranjo musical, começar a fazer o trabalho coreográfico. Em alguns processos, vou sugerindo proposições para os artistas e eles vão desenvolvendo. Às vezes, algo fica muito difícil tecnicamente ou exige um nível mais avançado de interpretação que não encontra correspondência na preparação existente, então, vou modificando, adaptando ou mesmo tirando de cena. Eu tenho, mais ou menos, um modo sistemático de trabalhar: um diálogo entre elaborações e propostas. O que é importante é que continuemos sempre refletindo, questionando, refazendo aquilo que não foi tão bom, problematizando algumas escolhas que se fez durante o caminho; escolhas de um lado para outro, ou se fica melhor para cá ou para lá... Então, vamos problematizando e escolhendo melhor, ampliando esses materiais, aprofundando essas opções, buscando outros caminhos que não tínhamos talvez encontrado num primeiro momento. Então, tudo isso faz parte do meu processo criativo, seja ele para compor alguma coisa de maior volume e de maior potência, ou algo mais simples, mais singelo como uma coreografia de cinco minutos, seis minutos, dez minutos... isso independe do processo; sempre é o mesmo.

Uma das coisas que eu preciso dizer é que, normalmente, não costumo produzir ou criar coreografias pensando se o público vai gostar ou não gostar, se vão aplaudir, se não vão. Em geral, eu não penso nisso no momento de criar. Talvez isso possa ser importante para algumas pessoas, mas eu nunca penso dessa forma. Então, eu acho que se as coreografias chegarem a tocar as pessoas, se elas se sensibilizarem, compreenderem algo, isso por si só, me deixa muito feliz.

**CL:** Existem instâncias coletivas no processo coreográfico e/ou dramaturgico?

**LB:** Penso que hoje o processo criativo é muito democrático e se tivermos a possibilidade de juntar mais pessoas, pessoas que possam enriquecer o processo, acho muito interessante e inspirador. Anos atrás os meus processos criativos eram mais individuais, hoje eles já são um pouco mais abertos, mais coletivos, exatamente no sentido de que eu gosto muito e prefiro trabalhar com as equipes, com os cenógrafos, músicos, figurinistas, com as próprias costureiras. Prefiro eu mesma ver tudo de perto, dar opinião, ouvir e trocar ideias. Isso também com os meus próprios alunos, porque, mesmo eu criando as coreografias, trazendo-as quase todas elaboradas e organizadas, eles podem opinar, indicar o que gostam, enfim, mostrar com o corpo deles alguma coisa que seja mais interessante e que fique, também, mais viável para execução. Busco contato com as pessoas que estarão envolvidas no processo, sejam técnicos ou prestadores de serviços, e me envolvo mesmo na escolha dos materiais e adereços que vão ser usados. Principalmente com os músicos, eu procuro trabalhar junto; quando a música é criada especialmente para a coreografia, mais ainda. Gosto de fazer os arranjos juntamente com os músicos, fazer análises, alcançar materiais de pesquisa, fazer sugestões e ouvir muito, trecho por trecho musical elaborado por eles. Quando essas músicas já foram gravadas, são trilhas existentes, eu procuro também pesquisar sobre os autores, sobre o significado delas e pensar por onde elas me tocam, além de muitas vezes sugerir que sejam feitos novos arranjos para se diferenciar dos já criados. Que riqueza se percebe nisso e aí se vislumbra também uma beleza que pode fortalecer o potencial criativo da coreografia.

Acho que esse processo colaborativo é bastante interessante e potente, embora seja preciso ter muita clareza do que a gente quer, porque senão, as coisas se

desviam e pode não ser exatamente aquilo que gostaríamos como resultado. Essa relação para mim, quando acontece, é bastante importante, na medida em que as pessoas podem trazer ideias que tenham a ver com a linha dorsal do trabalho. Isso tem acontecido nos meus últimos trabalhos, algumas coisas eles trazem, de algumas eu discordo, outras sim, aceito e fica bacana. É muito bom quando se trabalha em grupo, já se conhece quem são as pessoas que podem contribuir positivamente, no intuito de enriquecer o trabalho. Essas instâncias colaborativas para mim se dão atualmente de uma maneira muito feliz, pois eu tenho uma ótima relação com as pessoas com as quais trabalho; confio nestas pessoas e muitas vezes designo coisas e responsabilidades para elas, embora eu nunca perca a tutela daquilo que estou fazendo. Direciono tudo, coordeno, mas gosto muito da participação coletiva.

**CL:** De todas as suas produções, qual ou quais delas te sensibilizaram mais no processo criativo? Relate porque este(s) trabalho(s) te afetaram.

**LB:** Eu tenho tido, ao longo da minha carreira, bastante produções coreográficas em vários campos e linguagens. Tenho feito produções no campo do folclore, especialmente com danças populares e danças tradicionais, mas já fiz muitas composições variadas, para publicidade, para festivais, para o teatro, para eventos, para o carnaval, usando linguagens variadas desde a dança contemporânea, *jazz dance* entre outros, num leque mais amplo da dança e suas possibilidades. Hoje me dedico mais às criações coreográficas sobre temas da cultura gaúcha. Trabalho nesse universo, em que crio um vocabulário gestual para introduzir minhas coreografias; esse gestual vem se ampliando ao longo do tempo e tem feito “escola”, pois grande número de grupos de dança do estado tem buscado se “inspirar” nesse gestual, bem como, no formato da minha criação coreográfica e no meu estilo de dançar. Quase sempre tenho gostado das minhas próprias criações resultantes dos processos citados aqui anteriormente. Cito algumas que me sensibilizaram, não uma única, mas algumas. Destaco as composições feitas para o Encontro de Artes e Tradição Gaúcha – ENART: o trabalho que se chama “*Carretas e Carreteiros*”<sup>1</sup>, criado para o ENART de 2000,

---

<sup>1</sup> Coreografia disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mazrDggcARs>. Acesso em: fev. 2023.

bem na época que minha mãe tinha recém falecido. Eu criei essa coreografia com um cortejo fúnebre, onde o corpo é levado dentro de uma carreta com homens ao redor e com as mulheres cantando atrás, com véus negros, velas e flores. Uma coisa que me sensibilizou muito neste período, pela motivação.

Tenho um outro trabalho que se chama “*Escravidão*” e “*Camélias da Liberdade*”<sup>2</sup>, que também criei para o ENART de 2013, a fim de homenagear os 150 anos da escravidão no Brasil. É um trabalho que eu gosto muito, porque uma das minhas áreas de estudos é o negro no Brasil, incluindo sua dança e corporeidade. Esse é um trabalho sobre escravidão, liberdade, personalidade, sensibilidade e a capacidade que os negros tiveram ao longo destes anos de manter sua dignidade, sofrendo o que sofreram neste período da escravidão no Brasil, que foi um período mais triste e vergonhoso da nossa história. Esse trabalho coreográfico foi premiado. Inclusive, destaco uma música na qual trabalhei na composição junto ao autor, trabalhei nas letras junto com ele e com os demais músicos na criação dos arranjos vocais e instrumentais. A coreografia traz como foco o movimento abolicionista das Camélias (brancas), que tanto contribuiu com a abolição da escravatura no Brasil. As meninas usam uma camélia branca na cabeça, marcando esse símbolo histórico.

Tem outro trabalho muito interessante que fiz para o ENART de 2017 chamado “*Ancestrais*”<sup>3</sup> no qual falo sobre o significado e a importância da ancestralidade em nossas vidas; os reflexos que ela pode trazer para os indivíduos e a sociedade atual. Essa referência que a gente tem da ancestralidade, nos faz pensar sobre o presente e o futuro. Árvores desfolhadas com fotos penduradas (fotos dos ancestrais dos bailarinos) foram usadas como adereço cênico referencial. Essas árvores se movimentavam no espaço e criavam algumas cenas específicas, com sentidos relacionados à música executada. Também fiz a música e a letra junto com o compositor. Acho que foi um trabalho que marcou bastante, porque realmente faz referência ao que eu costumo pensar: trabalhar com a cultura popular, com essa tradicionalidade que podemos exercer no nosso mundo contemporâneo.

---

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U8wjpGLDU0> Acesso em: fev. 2023.

<sup>3</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=e9Eco4\\_c\\_tc](https://www.youtube.com/watch?v=e9Eco4_c_tc) Acesso em: fev. 2023.

**CL:** Qual a conexão estabelecida entre dramaturgista, artistas e público?

**LB:** A dramaturgia cria relações de cumplicidade no processo artístico. Então, no momento em que o/a dramaturgista articula os materiais, ele/ela estrutura os sentidos do espetáculo. A dramaturgia estabelece essa cumplicidade entre o visível e o invisível, muitas vezes esse invisível aparece a partir do trabalho de organização. Essa cumplicidade se dá entre a concepção e a concretização do espetáculo, e faz com que o público seja o cúmplice desse discurso, porque na medida que isso seja visível e compreensível também para o público, esse também se torna participante desse processo. Essa conexão é estabelecida entre artista, público e o próprio coreógrafo, que às vezes é o dramaturgo ou atua junto ao dramaturgo especialista. Essa conexão é importante e se dá em várias instâncias do trabalho, com os materiais, com os ensaios. A função dramaturgical contribui para a estruturação e composição de sentidos do espetáculo. As tarefas realizadas têm como consequência uma especialidade que vai resultar lá no final do trabalho.

## REFERÊNCIAS

ALDEIA DOS ANJOS GRAVATAÍ. **CTG ALDEIA DOS ANJOS – ENART 2000 (ENTRADA)**, Gravataí: Aldeia dos Anjos, 2012 – 1 vídeo (5min02seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mazrDggcARs>. Acesso em: fev. de 2023.

TV TRADIÇÃO NOVO HAMBURGO. **ENART 2013 – CTG ALDEIA DOS ANJOS – DOMINGO**, Novo Hamburgo: TV Tradição, 2013. 1 vídeo (17min53seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U8wjpGLDUn0>. Acesso em: fev. de 2022.

TV TRADIÇÃO NOVO HAMBURGO. **CTG ALDEIA DOS ANJOS – FORÇA A - ENART 2017- DOMINGO**, Novo Hamburgo: TV Tradição, 2018. 1 vídeo (24min40seg). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=e9Eco4\\_c\\_tc](https://www.youtube.com/watch?v=e9Eco4_c_tc). Acesso em: fev. 2022.



## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Arte, 6, 7, 9, 57, 58, 94, 96, 127, 143, 144, 146, 148, 154, 172, 189, 238, 247, 258, 259, 262  
Artista, 163, 175, 180, 190, 221, 259, 261, 262

### B

Bailarina, 176, 258  
Balé, 85, 88, 106, 114, 147, 180, 203  
Brasil, 9, 11, 12, 13, 16, 21, 28, 29, 57, 72, 79, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 106, 107, 109, 113, 118, 120, 121, 124, 134, 135, 137, 138, 141, 144, 150, 152, 154, 157, 159, 160, 162, 163, 166, 168, 171, 173, 180, 188, 190, 204, 242, 243, 247, 252, 260, 261

### C

Cena, 47, 123, 137, 190, 234, 239  
Ciência, 9, 30, 70, 129  
Comunicação, 7, 162, 174, 209, 238, 258, 259, 260, 262, 263  
Coreografia, 115, 182, 251  
Corpo, 16, 24, 30, 79, 85, 86, 91, 95, 108, 109, 118, 120, 122, 159, 162, 174, 175, 178, 180, 209, 238, 258, 261  
Criação, 71, 238, 259  
Crítica, 11, 13, 23, 142, 166, 167, 169, 171, 173, 177, 178, 179, 228

### D

Dança, 7, 9, 10, 11, 12, 16, 17, 21, 26, 31, 39, 47, 49, 61, 63, 64, 69, 71, 79, 83, 86, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 100, 101, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 134, 136, 146, 148, 151, 152, 154, 156, 160, 162, 163, 166, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 190, 191, 193, 196, 203, 209, 211, 213, 221, 222, 238, 246, 258, 259, 260, 261, 262, 263  
Dança moderna, 61  
Dance hall, 158  
Devir, 26  
Documentário, 12, 159, 191  
Dramaturgia, 10, 166, 167, 169, 171, 173, 177, 178, 179, 192, 193, 228

### E

Encantamento, 76, 79  
Epistemologia, 12  
Escola, 6, 76, 85, 86, 91, 93, 95, 97, 102, 103, 107, 109, 112, 126, 144, 146, 147, 151, 152, 154, 175, 176, 180, 203, 209, 211, 259, 260, 261, 262  
Espetáculo, 120, 213  
Experiência, 163

### F

Festival, 9, 106, 109, 117, 120, 122, 143, 144, 145, 148, 154, 180, 238, 247, 260, 261  
Filosofia, 7, 9, 17, 26, 29, 31, 141, 260, 261, 263  
Flamenco, 9, 129, 130, 139, 141  
Formação, 76, 163

## **H**

História, 71, 94, 100, 128, 134, 160, 162

## **I**

Improvisação, 39, 198

## **J**

Jazz, 111, 112, 126, 203

## **L**

Linguagem, 7, 11, 12, 16, 160, 166, 171, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 208, 258, 259, 260, 261, 262

Literatura, 9, 30, 33

## **M**

Memória, 100, 113, 150, 154

Metodologia, 12

Movimento, 7, 48, 96, 126, 128, 238, 260

Música, 144, 151

## **P**

Pensamento, 12, 21, 22

Performance, 65, 111, 127

Pesquisa, 96, 109, 176, 191, 209, 238, 258

Pesquisadora, 6, 258, 262

Poética, 7, 11, 12, 16, 166, 171, 172, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 258, 259, 260, 261, 262

Procedimento, 262

Projeto, 186, 204

## **R**

Restrição, 50

## **S**

Saber, 30, 183

Singularidade, 25

Somática, 163

## **T**

Teatro, 7, 59, 85, 88, 92, 93, 95, 96, 106, 108, 109, 110, 113, 114, 118, 122, 134, 135, 138, 146, 175, 180, 203, 221, 227, 228, 229, 237, 259, 260, 262, 263

Técnica, 246

Tecnologia, 7, 65, 263

Teoria, 52, 118

Território, 191

Tradição, 251, 253

## **U**

Universidade, 6, 7, 11, 16, 59, 69, 70, 71, 79, 94, 95, 103, 113, 126, 127, 143, 146, 151, 154, 156, 160, 162, 172, 175, 183, 190, 193, 194, 203, 221, 225, 238, 247, 259, 260, 261, 262, 263



## SOBRE AUTORAS E AUTORES

**Carmen Lúcia Pretto Stodolni:** Natural de Porto Alegre/RS, *maitre* em dança, diretora geral e artística do Grupo de Dança Alumbra Espana. Pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança pela FURB/SC, 2022. Graduada em Licenciatura em Dança pela ULBRA/RS, 2017.

E-mail: carmenpretto9@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-1840-9695>

**Carolina Angélica Dantas Naturesa:** Licenciada em Dança (UFS), pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança (FURB), e mestre em Dança (PPGDAN/UFBA). Pesquisadora nas áreas de Arte e Dança, tendo pesquisado no Programa Rumos Dança e Enciclopédia da Dança (Itaú Cultural), IPHAN/SE. Com experiência docente em graduação em Dança, pós-graduação (UFS; UNIT) em Arte-Educação (FSLF) e Educação Básica - Professora de Arte da SEDUC/SE. Pesquisa sobre memória e história da dança sergipana.

E-mail: carolina.naturesa@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0026-5722>

**Carolina Novelleto:** Bailarina, coreógrafa e professora. Formada pela faculdade de Comunicação das Artes do Corpo, PUC-SP e pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança – FURB. Atua como artista independente desde 2003, realizando trabalhos solos e em parcerias. Sua pesquisa em dança parte do conceito de corpo-fadiga e seus desdobramentos.

E-mail: carolnovelleto@hotmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0009-0005-3338-8392>

**Christine Greiner:** Professora livre-docente da PUC-SP. Ensina no curso de graduação em Artes do Corpo e no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, onde coordena o Centro de Estudos Orientais. É autora de diversos livros e artigos sobre artes do corpo, cultura japonesa e a chamada *teoria corpomídia*, concebida em parceria com Helena Katz.

E-mail: christinegreiner3@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6778-516X>

**Daniela Martorano Vieira** (Lela Martorano): Artista e pesquisadora. Doutora em "*Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo*" pela *Facultad de Bellas Artes* de Granada, Espanha; pós-graduada em Poética e Linguagem da Dança pela Universidade Regional de Blumenau – FURB, e bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC/Florianópolis.

E-mail: lelapso@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-9129-5071>

**Everton Girardi**: Especialista em Linguagem e Poética da Dança pela Universidade de Blumenau (FURB); especialista em Direção e Criação em Design e Moda pela Escola da Cidade/Orbitato; bacharel em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI); e ator (DRT 11724/SC).

E-mail: evertonn.girardi@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-3306-4015>

**Gabriela Guimarães de Nardin**: É artista-docente, Bacharel e Licenciada em Dança pela UNESPAR, Campus Curitiba II - FAP. Pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança pela Universidade Regional de Blumenau (FURB).

E-mail: gabiguimaraesdenardin@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-3784-9563>

**Julia Milan**: Natural de Florianópolis, iniciou seus estudos em dança no ano de 1996. Há 12 anos atua como professora e coreógrafa trabalhando principalmente com o *Hip Hop Freestyle* e *Breaking*. No campo da pesquisa e produção, desenvolve trabalhos desde 2014 junto a Gui Fant no projeto South Flavor. Arquiteta e Urbanista formada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança pela FURB.

E-mail: jumilann@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0004-2818-5198>

**Juliana Bittencour Manhães**: Maranhense, artista, educadora, pesquisadora e dançarina. Professora Adjunta do Departamento de Interpretação Teatral da

Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (2018). Faz parte do Boi da Floresta brincando de cazumba (MA, 2001); coordena e atua no Coletivo As Três Marias (RJ, 2002) e no projeto de extensão e cultura Coletivo Matuba, na UNIRIO (2015). Faz parte do Laboratório Artes do Movimento (LABAM) e do Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias (NEPAA). Coordena o curso de Atuação Cênica da UNIRIO.

E-mail: [juliana.manhaes@unirio.br](mailto:juliana.manhaes@unirio.br)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1453-4962>

**Jussara Xavier:** Coordenadora e professora da pós-graduação Linguagem e Poética da Dança, FURB. Professora colaboradora dos cursos de Licenciatura em Dança e em Teatro da FURB desde 2018. Foi professora dos cursos Tecnologia em Produção Cênica (UFPR, 2021-22) e Graduação em Teatro (UDESC, 2011-16). Gestora de projetos, coordenadora e professora da Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (2001-08). Coordenadora e curadora do Festival Internacional Múltipla Dança (11 edições). Coordenadora dos Seminários de Dança do Festival de Dança de Joinville, organizou as edições e os livros *1, 2, 3 e já! A criança pinta, borda e dança* (2018) e *Dança não é (só) coreografia* (2017). Autora dos livros *Corpo, corpo meu, que dança sou eu?* (2022) e *Grupo Cena 11: dançar é conhecer* (2015). Site: <https://miatecadedanca.com>.

E-mail: [jussarajxavier@gmail.com](mailto:jussarajxavier@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2732-2723>

**Larissa Aparecida Kremer:** Professora-artista-pesquisadora em dança formada pela Licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau (FURB), 2021. Natural de Gaspar (SC), integrou o Grupo de Dança do Departamento de Cultura de Gaspar, a Associação Amigos da Dança de Gaspar e o Ballet AECLA de Luiz Alves. Pós-graduada em Linguagem e Poética da Dança (FURB). Integra o Grupo de Danças Alemãs da FURB. Professora de dança na Escola Essência do Brincar e no Espaço Dançar.

E-mail: [lari.cida@gmail.com](mailto:lari.cida@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-7810-481X>

**Patricia C. B. F. Werneck:** Artista da dança. Integrou o elenco de reconhecidos grupos e companhias de dança em Belo Horizonte e São Paulo. Fundadora da CIA.NÓSLÁEMCASA. Tem atuação como coordenadora artístico-pedagógica do Programa Vocacional Dança/SP; assistente de direção e ensaios da Cia de Dança Palácio das Artes; artista educadora no Arena da Cultura; professora e coordenadora da Escola de Dança do CEFART/Fundação Clóvis Salgado. Especialista em práticas orientais de movimento, com formação em Tai Chi Pai Lin. Graduada em Artes, com especialização em Linguagem e Poética da Dança. E-mail: werneck.patricia@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-0802-1365>

**Paulo Caldas:** Diretor e coreógrafo, é graduado em Filosofia e formado em Dança Contemporânea pela Escola Angel Vianna. Doutor em Educação (UFC), com pós-doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), é professor dos cursos de Dança da Universidade Federal do Ceará. Sua premiada produção artística envolve espetáculos, instalações e videodanças e já foi apresentada em diversos festivais no Brasil e no exterior. Organizou livros pioneiros sobre videodança e dramaturgia da dança e é diretor artístico do dança em foco – Festival Internacional de Vídeo & Dança.

E-mail: paulocaldasmail@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6281-2667>

**Peter Lavratti:** Artista da dança e das artes plásticas, professor de dança, coreógrafo e pesquisador. Bacharel em Artes pela Escola Guignard - UEMG (2015-2018) e pós-graduado em Linguagem e Poética da Dança pela FURB (2021-2022). Foi bailarino da Cia de Dança Palácio das Artes e Grupo Corpo (BH), Cisne Negro Cia de Dança e Raça Cia de Dança (SP). Iniciou sua trajetória como bailarino no Transforma Cia de Dança em 1989 (POA) com Suzana D'avila, Walter Árias e Victória Milanez. Membro da Associação Dança Minas.

E-mail: peter.lavratti@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-6549-322X>

**Roberta Silveira Malheiros:** Professora e coordenadora da Escola Preparatório de Dança da EMEF Victor Issler de Porto Alegre desde 2016, também trabalha

como bailarina e professora de Dança do Ventre da Escola Harém, onde iniciou na dança em 1996. Especialista em Linguagem Poética da Dança, FURB (2022), Estudos Culturais na Educação Básica Faced, UFRGS (2013) e em Dança, PUC/RS (2009). Formada em Licenciatura em Dança na Fundarte, Uergs (2005).

E-mail: robertamalheiros29@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0000-6243-5358>

**Sandra Meyer:** Artista e pesquisadora. Doutora em Artes, Comunicação e Semiótica. Professora aposentada do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde atuou na Licenciatura em Teatro e no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Preside o Instituto Meyer Filho.

E-mail: meyersandra0@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0909-6005>

**Tatiana da Rosa:** É bailarina, coreógrafa e professora de dança. Seus principais trabalhos são “FATO.” (2001) e o “Procedimento de Falar-fazer” (2008), criado com Alexandra Dias e Michel Capeletti. Estudou na Trisha Brown Company (1999 e 2000) como bolsista ApArtes/CAPEES. Foi professora na Licenciatura em Dança UERGS/FUNDARTE (2003 a 2010). É mestre em Educação – UFRGS (2010). É uma das criadoras do Conexão Sul - Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul (2002 a 2008). Participa de grupos de pesquisa e criação em web3 (MotionDAO/dance-tech.net, HEA.care e Kernel Community).

E-mail: tatidarosa@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-5231-8420>

**Thereza Rocha:** Pesquisadora, dramaturgista e diretora de espetáculos. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora dos cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte (ICA), e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Foi professora substituta do setor de Dança e Filosofia do Departamento de Arte Corporal da UFRJ e do setor de dança do Instituto de Artes da UERJ. Autora dos livros O

*que é dança contemporânea?* (Conexões Criativas, 2016) e *Diálogo | Dança* (SENAC, 2012), junto com Márcia Tiburi.

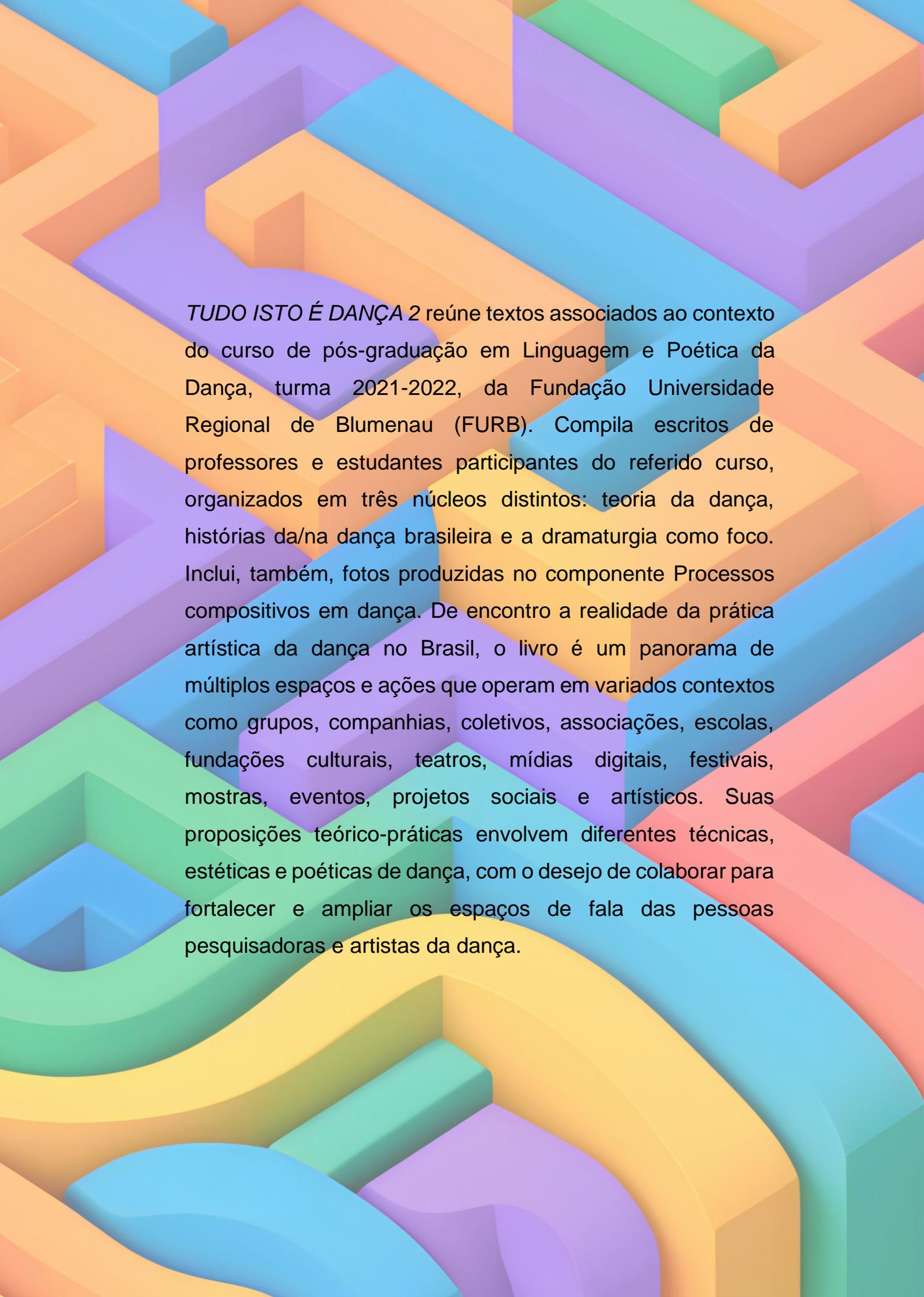
E-mail: thereza-rocha@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/00000155831571>

**Vera Torres:** Doutora em Estética, Ciências e Tecnologia das Artes na especialidade *Teatro e Dança* pela Universidade Paris 8, França; Mestre em Artes na especialidade *Dança* pela Universidade Paris 8. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). Professora aposentada do Centro de Desportos da Universidade Federal de Santa Catarina (CDS/UFSC). Participou da equipe de organização e programação da Semana da Dança UFSC, entre 2012 a 2020, e coordenou o ciclo de palestras e debates Café com Dança UFSC, entre 2013 e 2018. Fez parte da equipe de coordenação e curadoria do projeto artístico Tubo de Ensaio, entre 2001 e 2016. Desenvolve o projeto e site MEDIATECA de Dança (<https://miatecadedanca.com/>).

E-mail: vlatorres@hotmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0183-2269>



*TUDO ISTO É DANÇA 2* reúne textos associados ao contexto do curso de pós-graduação em Linguagem e Poética da Dança, turma 2021-2022, da Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB). Compila escritos de professores e estudantes participantes do referido curso, organizados em três núcleos distintos: teoria da dança, histórias da/na dança brasileira e a dramaturgia como foco. Inclui, também, fotos produzidas no componente Processos compositivos em dança. De encontro a realidade da prática artística da dança no Brasil, o livro é um panorama de múltiplos espaços e ações que operam em variados contextos como grupos, companhias, coletivos, associações, escolas, fundações culturais, teatros, mídias digitais, festivais, mostras, eventos, projetos sociais e artísticos. Suas proposições teórico-práticas envolvem diferentes técnicas, estéticas e poéticas de dança, com o desejo de colaborar para fortalecer e ampliar os espaços de fala das pessoas pesquisadoras e artistas da dança.