



tom #2

corpo
movimento
performance

EX PE DI EN TE

TOM Caderno de Ensaios é uma publicação dedicada à arte e à cultura produzida pela Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná.

Universidade Federal do Paraná

Reitor **Zaki Akel Sobrinho**

Vice-Reitor **Rogério Andrade Mulinari**

Pró-Reitora de Extensão e Cultura **Deise Cristina de Lima Picanço**

Coordenador de Cultura **Ronaldo de Oliveira Corrêa**

Equipe TOM Caderno de Ensaios

Editor **Ronaldo de Oliveira Corrêa**

Coordenação Editorial **Patricia Guilhem de Salles**

Curadoria **Cristiane Wosniak**

Projeto Gráfico **Lucas Garcia (bolsista)**

Imagens **Lucas Garcia (bolsista)**

Textos **Anna Sens, Cristiane Wosniak, Helen Cristiane de Aguiar, Luiz Dalazen, Mônica Schreiber, Moreno Valério, Patricia Guilhem de Salles, Tania Zeolla e Teobaldo Minatto Scussel**

Colaboradores convidados **Alceu Bortolanza, Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi, Déborah Kramer, Hélio Barbosa, Nirvana Marinho, Rafael Pacheco, Sandra Meyer e Suely Machado**

Revisão **Rebeca Pinheiro Queluz**

Endereço eletrônico www.proec.ufpr.br

E-mail tomcadernodeensaios@ufpr.br

Telefone (41) 3310-2832



Foram feitos todos os esforços para identificar os proprietários de direitos autorais. Qualquer erro ou omissão accidental pedimos, por favor, que comunique a equipe do TOM Caderno de Ensaios para as devidas providências.

ÍNDICE

30

NOTAS PREFACIAIS
APRESENTAÇÃO

DAR O TOM
Entrevista com Hélio Barbosa

42

5

89

13

ENSAIOS, PONTES MÓVEIS, REDES EM
TRANSITAÇÃO

Transações de corpos com deficiência em processos de criação em dança entre outras coisas más (Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi)

Corpo, Movimento e Performance: como se prepara um corpo para ser outro? (Déborah Kramer)

Performance sobre certa poética libidinosa (Nirvana Marinho)

Téssera Companhia de Dança da UFPR: quando os coelhos saíram da toca... (Rafael Pacheco e Cristiane Wosniak)

LIMIARES com e sobre Anderson João Gonçalves (Sandra Meyer)

Viver de dança, para a dança, com a dança... (Suely Machado)

65

49

TRANSITAÇÕES VISUAIS

Valsa 30

Coelhos

NOTAS DISSONANTES

TRADUCCIONES

74

7

29


101

56

82

NOTAS PARA PREFACIAIS

Equipe TOM Caderno de Ensaio



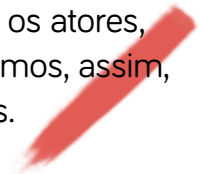
TOM caderno de ensaios é um projeto de extensão universitária, desenvolvido pela Coordenadoria de Cultura da UFPR, com o objetivo de ser uma ação de comunicação para a cultura – conforme diretrizes do Plano Nacional de Cultura (Lei N° 12.343/2010) – que faz circular a crítica e a reflexão a respeito das produções artísticas e culturais desenvolvidas na articulação entre universidade e sociedade.

Pensado como extensão, o **TOM** vai ao encontro do desafio que se coloca à prática universitária ao relacionar o ensino, a pesquisa e a extensão, como estratégia para a reflexão sobre as responsabilidades que a Universidade Pública tem em promover o exercício da cidadania cultural.

Para a execução desse objetivo, a equipe da Coordenadoria de Cultura vem experimentar formatos e plataformas, estabelecer diálogos, mapear práticas e ações para com isso consolidar os princípios de respeito à diversidade cultural e à cidadania plena. Nesse sentido, o projeto conta com professores e professoras, técnicos e técnicas e estudantes de diferentes graduações que participam da construção e do debate sobre o tema tratado.

Para o segundo número do **TOM** caderno de ensaios, foi convidada como curadora a coreógrafa, pesquisadora do movimento e do cinema, Cristiane Wosniak. O convite partiu do interesse de discutir o movimento, a performance e o corpo para além da dança, ou melhor, perguntamos a partir da ideia de dança como o corpo, a performance e o movimento são problematizados e quais caminhos são vislumbrados.

O terceiro número, que já está em construção, também segue este mesmo processo de experimentar: deslocamos as vozes e os atores, desconstruímos os formatos, geramos outras ações. Esperamos, assim, promover diferentes diálogos com nossos leitores e leitoras.



Cristiane Wosniak

APRESENTAÇÃO

O TOM Caderno de Ensaaios – arte, cultura, reflexão – da Coordenadoria de Cultura da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da Universidade Federal do Paraná, apresenta o tema corpo e representação e tem como título Corpo, movimento e performance em transit

Ao ser convidada para fazer a curadoria desta edição, logo busquei uma imagem que pudesse ancorar o conceito desta coletânea de textos/ensaaios que deveriam dar conta de uma imensa possibilidade de abordagens para as singularidades do corpo e da dança. Sim. Seria a partir deste viés que a curadoria estabelecería diálogos em redes, conexões, aproximações e atravessamentos entre as linguagens performativas.

A ideia de trânsito, circuito, fricção e ponto de partida gerou a imagem de um neurônio e(m) suas múltiplas sinapses. Este foi o símbolo levado à primeira reunião com a equipe editorial e esta foi a ignição que gerou os convites para o estabelecimento efetivo de pontes móveis entre os convidados para que fosse possível tecer o mosaico destas informações aqui presentes e que agregam variados pontos de vista sobre o em dançante/performativa.

Com o propósito de no universo das artes performativas e dos processos de criação e produção artística, os profissionais convidados foram instigados a refletir e a exercitar seus posicionamentos críticos, suas vozes e suas falas corporalizadas a partir do suporte da palavra escrita.

Procurei dar vazão às vozes de professores, pesquisadores, propositores e artistas, dentro e fora do âmbito acadêmico, propondo uma forma de circulação e oxigenação das ideias que transitam nesta transversalidade inerente ao campo das artes performativas.

AÇÃO

Dança

corpo

ação

mergulhar/dançar

PLATO

Hélio Barbosa

Entrevista com um artista das artes performativas

Entrevistar pessoalmente este artista curitibano multiperfomático e ter contato com sua trajetória na stand-up comedy foi como revisitar os palcos tradicionais e alternativos em que atua há mais de trinta e cinco anos no Paraná e no Brasil. O riso e o humor inteligente nortearam o rumo da entrevista e a descrição minuciosa e gesticulada de seus processos de construção de diferentes personagens. O relato sobre as formas como utiliza gestos e significados em uma atuação extremamente física que agrega diferentes linguagens cênicas e que inclui também a dança e, sobretudo, o sapateado, poderá ser apreciado na íntegra na sessão 'Entrevista'.

INTER-VALE

Tarefa difícil... Ler e reler os textos encaminhados pelos convidados ensaístas e tentar dar ordem àquilo que é criado na (des)ordem?!!!

Voltemos à imagem do neurônio... Milhares de sinapses em 'todas' as direções. Qualquer direção. Fica a dica: elaborei uma certa (des)ordem ao diagramar os textos em ordem alfabética de autoria, mas é recomendável também uma leitura (des)organizada a partir de outros procedimentos e a fruição será sempre renovada.

Um convite para fruir, ler, pensar e dançar

A autora propõe o texto 'Trans(ações) de corpos com deficiência em processos de criação em dança entre outras cositas más'.

Trata-se de um texto que convida o leitor, antes de qualquer coisa, a fruir a videodança Carne em Água (<https://vimeo.com/129295057>) e em seguida acompanhar uma discussão sobre a corporalidade da pessoa com deficiência nela implicada. Andréa ancora-se nas seguintes questões norteadoras: como a deficiência se manifesta na subjetividade do corpo? Qual seria o limite entre ser uma pessoa com deficiência e ter uma deficiência? Quais os modos de relacionamento do corpo com deficiência na/com a Dança Contemporânea?

“É aquele corpo, é aquela cabeça, é aquela memória, é aquela voz...”

A autora apresenta o ensaio 'Corpo, movimento e performance: como se prepara um corpo para ser outro?'

Trata-se um texto que coreografa momentos ensaísticos, depoimentos pessoais e que também articula processos vivenciados em seu momento atual como doutoranda na Faculdade de Psicomotricidade em Lisboa, Portugal. Débora descreve ideias que partem de seu próprio corpo, do seu percurso como artista das artes performativas – dança e teatro – e dos processos de formação, de forma e ação, sob o enfoque do movimento e da performance de si e do outro. Poeticamente observa o ponto em que se encontra e, ao olhar para o seu corpo faz as perguntas que norteiam seu texto: quais foram os caminhos que me conduziram? Por que selecionei este percurso e não aquele? O que se observa é que uma ideia concreta que se instaurou em seu caminho foi o movimento. E é por meio deste fio da meada que se dá a leitura do texto.

ANDRÉA SÉRIO

DEBORAH KRAMER

Por que mesmo fazemos arte e produzimos cultura no Brasil?

A autora, de forma sedutora e provocativa, escreve seu ensaio intitulado 'Performance sobre certa poética libidinosa'.

Aqui, Nirvana, num depoimento em tom de desabafo anuncia já no início de seu texto: "tal convite para esta escrita chega em um momento libidinoso da minha relação com a dança, com a vida, com a criação. Libidinoso porque a pergunta que não desiste é por que mesmo fazemos arte e produzimos cultura no Brasil?"

Atuando com acervo, curadoria e com intensa pesquisa, a artista afirma que questões sobre dança, performance, gestão e o pensamento sobre o corpo contemporâneo ainda a instigam de forma subversiva, porque reconhecem a ordem e a recriam, invertem, reposicionam, (re)significam, e não necessariamente a revoltam. Na leitura deste ensaio talvez nos coloquemos ao lado de Nirvana e possamos compreender que nossa insistência em dançar em um cenário como o que atualmente se apresenta no país é, de fato, um ato de resistência e um ato libidinoso.

NIRVANA
MARINHO

SANDRA
MEYER

Corpo, dança e performance na UFPR

Nesta parceria entre o diretor/criador e a coreógrafa residente da Têssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná para a produção de um texto escrito, resolveu-se abordar e refletir sobre o fenômeno recente envolvendo uma produção artística que extrapola o espaço institucional e 'ganha' as ruas a partir de intervenções urbanas performáticas. O ensaio 'Têssera Companhia de Dança da UFPR: quando os coelhos saíram da toca...' faz uma reflexão sobre a obra Coelhos (2014/2015) e as intermedialidades dela decorrentes, fazendo convergir a arte e a comunicação.

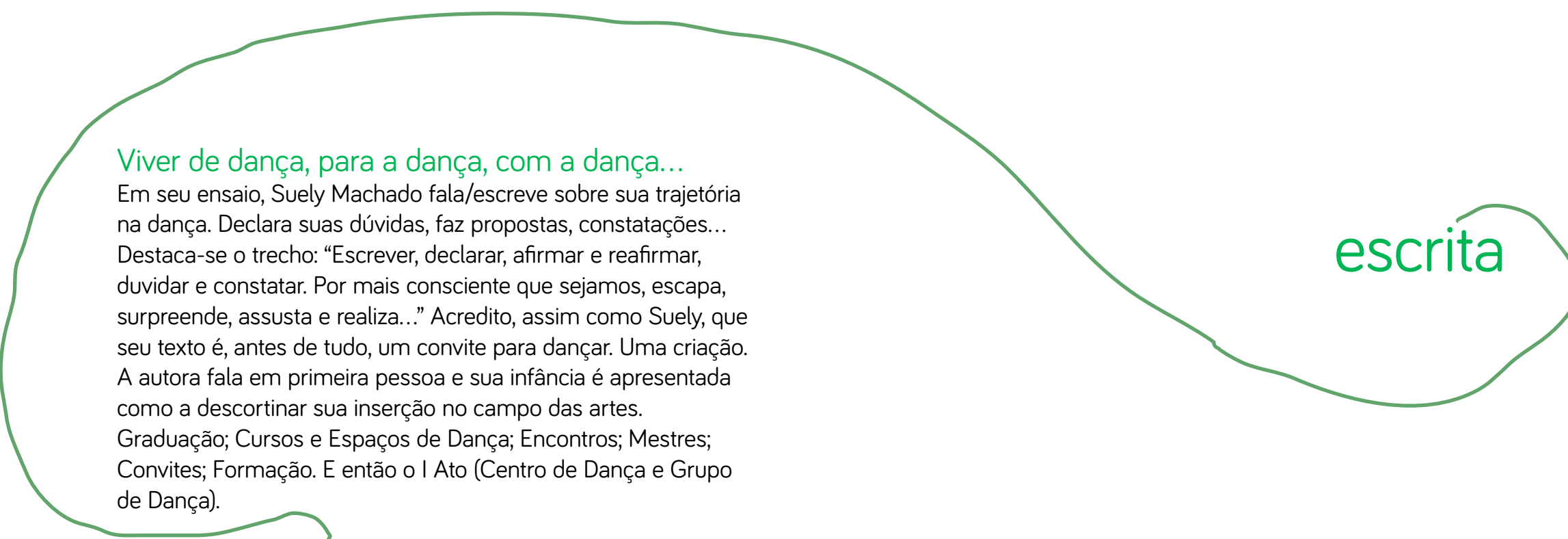
RAFAEL PACHECO
+
CRISTIANE WOSNIAK

Um documentário sobre dança é o motor afetivo desta escrita...

Neste ensaio intitulado 'LIMIARES com e sobre Anderson João Gonçalves', Sandra Meyer descreve seu envolvimento pessoal com o artista da dança João Anderson Gonçalves (1964-2010) e o processo que levou à criação de um documentário sobre sua trajetória na dança. A direção e o roteiro deste documentário pertencem à Sandra Meyer. A autora afirma que Gonçalves criou performances, figurinos, cenografias, coreografias e imagens fílmicas em diferentes contextos. Em Florianópolis, nos anos 1980 e 90, gerou ideias inovadoras e participou da fundação de coletivos de dança, além de dançar em companhias nacionais. O documentário apresenta não apenas uma espécie de biografia do artista, mas também um breve panorama dos últimos trinta anos de produção em dança na cidade de Florianópolis, Santa Catarina.

Viver de dança, para a dança, com a dança...

Em seu ensaio, Suely Machado fala/escreve sobre sua trajetória na dança. Declara suas dúvidas, faz propostas, constatações... Destaca-se o trecho: "Escrever, declarar, afirmar e reafirmar, duvidar e constatar. Por mais consciente que sejamos, escapa, surpreende, assusta e realiza..." Acredito, assim como Suely, que seu texto é, antes de tudo, um convite para dançar. Uma criação. A autora fala em primeira pessoa e sua infância é apresentada como a descortinar sua inserção no campo das artes. Graduação; Cursos e Espaços de Dança; Encontros; Mestres; Convites; Formação. E então o I Ato (Centro de Dança e Grupo de Dança).

Trata-se de uma  que expõe o prazer da artista em trabalhar com a formação, pesquisa, criação, fomento e circulação da dança, ampliando com os quatro braços do Primeiro Ato – sua casa – a possibilidade democrática dos diferentes modos de existir.

SUELY
MACHADO

escrita

ENCERRANDO O ESPECTÁCULO

Descrição: o fotógrafo Alceu Bortolanza cria um videoclipe a partir de seu olhar fotográfico sobre a obra Valsa 30 da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Esta coreografia, baseou-se na peça teatral 'Valsa Nº 6', escrita pelo dramaturgo Nelson Rodrigues em 1951. É a sua décima peça. Classifica-se como 'peça psicológica'. A estrutura escrita é a de um monólogo e tem como personagem a solitária Sônia, uma menina assassinada aos quinze anos de idade. Sônia (que no início da peça não sabe que está morta) tenta recordar o que está acontecendo, por vezes onde está e até quem ela é. Em sua confusão mental e psicológica descobre que foi assassinada pelo seu amante, o Dr. Junqueira com uma faca cravada em suas costas enquanto tocava ao piano a famosa Valsa Nº 6 de Chopin, a música preferida do Dr. Junqueira, médico e velho amigo da família. A peça também sugere uma traição de seu noivo (primo) Paulo, que foi surpreendido por Sônia ao beijar uma mulher estranha. Esta traição poderia ter levado Sônia a se entregar à depressão, ser internada em um 'hospício' e, ao ser tratada e fazer visitas frequentes ao Dr. Junqueira, acabou por se tornar sua amante, sem refletir sobre as consequências deste ato.

Como obra coreográfica, procura-se atingir as regiões mais profundas da mente, dos movimentos e da memória dos personagens envolvidos na trama, narrando as diferentes versões e impressões individualizadas, para explicar o assassinato da protagonista. De forma metafórica e não literal os seres humanos e os adereços inanimados 'tomam vida' sob o movimento coreográfico. Cada cena revela uma possível versão (peça de um quebra-cabeça) para explicar os fatos.

Coelhos
retomando
sua vida

Trata-se de uma intervenção urbana – extensão criativa da obra coreográfica Coelhos da Têssera Companhia de Dança da UFPR – realizada no mês de junho de 2015, no centro histórico de Curitiba, por um grupo de bailarinos da companhia – Beatriz Pimenta, Daniele Sena Durães, Fádua Mattei, Juan Rodrigo Silva, Paulo Rodrigo Chaves, Paulo Silva, Pietro Tarachuque e Rita de Cássia Bernardes Brambila – que atuaram de maneira colaborativa. As imagens resultantes desta intervenção foram capturadas por meio de dispositivo móvel/celular pela artista da dança, Helen de Aguiar.

NOTAS
DISSONANTES

Depoimentos, devaneios poéticos e comentários



TÊSSERA
COMPANHIA
DE DANÇA
DA UFPR

Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NBbGAiLIglo>

VALSA 30

Coreografia: Cristiane Wosniak

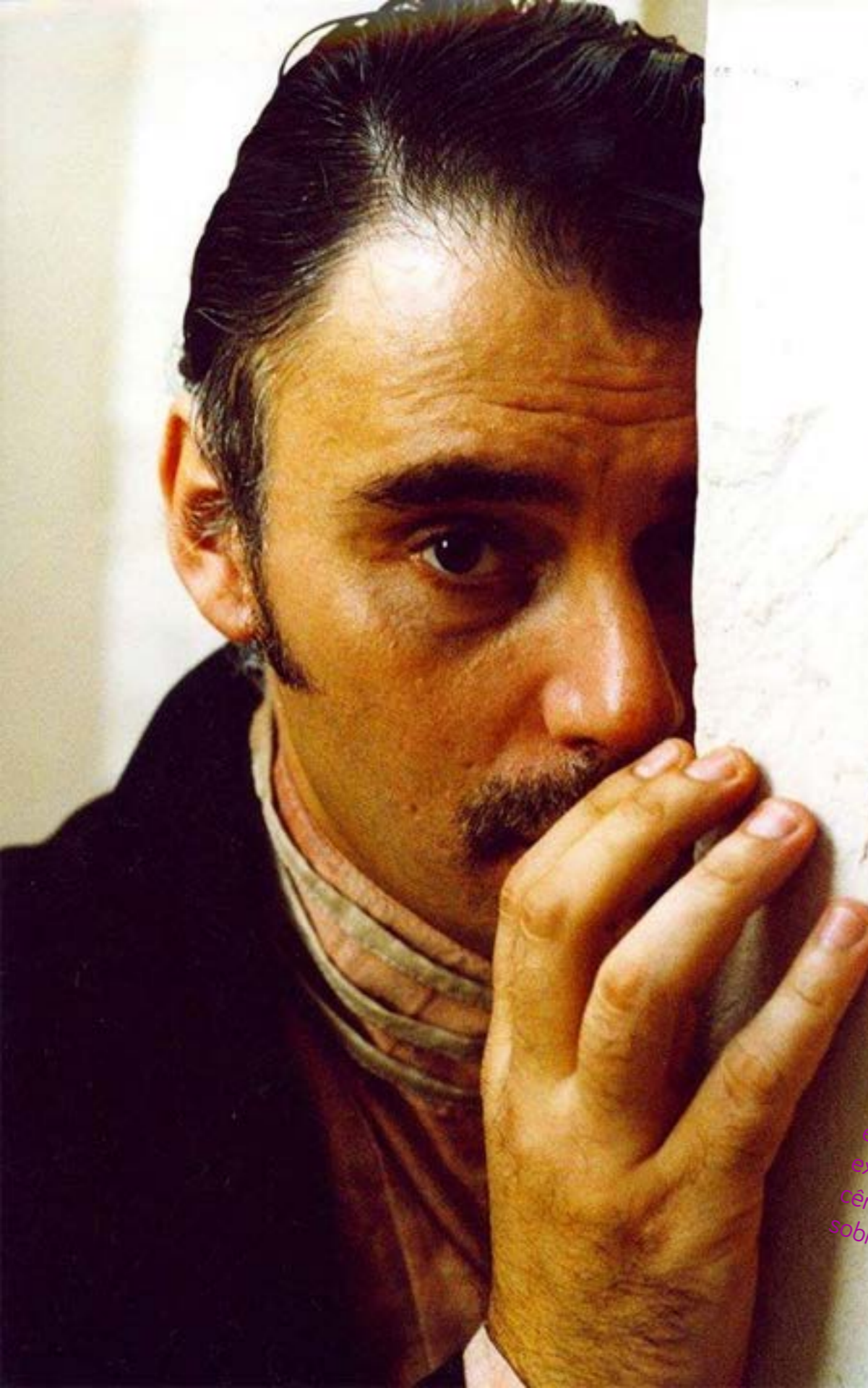
Direção teatral: Rafael Pacheco

Trilha sonora: Cesar Sarti

Fotografias e montagem do videoclipe: Alceu Bortolanza

Música/canção do videoclipe: Rinaldo

Calheiros (Sofri, mas mesmo assim eu fui feliz) – uma das composições que fazem parte da trilha sonora de Valsa 30.



ENTREVISTA COM O ARTISTA HÉLIO BARBOSA

1º de Abril de 2015
por Cristiane Wosniak

Hélio Barbosa nasceu em Curitiba em 1962. É um ator, comediante (stand-up comedy) e performer que atua nos palcos tradicionais e espaços alternativos há mais de 35 anos. Desenvolve seus trabalhos artísticos a partir de um 'humor inteligente' apostando em jogos de imitação, construção de personagens e intenso uso de gestos e significados em uma atuação extremamente física que agrega diferentes linguagens cênicas e que inclui também a dança e, sobretudo, o sapateado.



TOM: Hélio, você poderia falar um pouco sobre as suas referências, métodos, memórias do início de sua carreira como artista performático? Como se dá este processo?

HÉLIO BARBOSA: eu sou curitibano, morador da região central da cidade. Uma de minhas memórias mais recorrentes é a lembrança de minha mãe e das várias vezes que eu ia ao cinema com ela, assistir às comédias do grande ator estadunidense, Jerry Lewis... Uma grande influência em meu trabalho, certamente. O Lewis é uma espécie de ídolo e uma referência constante... Lembro que desde minha infância e depois adolescência, eu observava muito os tipos curitibanos, ainda observo, pois servem de material inesgotável para a composição dos tipos que trago em meus shows... Lembro do seguinte: havia atrás do apartamento onde residíamos, uma casa com um quintal enorme no espaço onde hoje tem o Teatro Lala Schneider... Nesta casa residia um homem que se vestia com um macacão/jardineira e vivia a regar as fruteiras em seu pomar... Este figurino e sua expressão foram incorporados em algumas de minhas cenas mais apresentadas ao público... Este personagem trazia a inocência de um tipo de humor que me inspirava ao ver o Jerry Lewis; uma fisicalidade que comunicava de imediato a intenção da coisa toda, que atingia o público diretamente... Isto me interessava [e ainda

interessa] como artista...

Uma influência que gostaria de mencionar era a profissão, a atuação de meu pai... Ele era radialista e trabalhava com programas de auditório e tipos de programa onde as pessoas telefonavam para falar com ele... Eu muitas vezes telefonava para o Programa para falar com ele... Mais fácil do que falar com ele em casa, sabia? [risos]... Lembro que ele era bastante calado, tímido em casa, mas as pessoas o adoravam em sua 'atuação' profissional... Ele conseguia ser este outro personagem na rádio... Ele já encenava e aquilo me instigava... A forma como ele conseguia atingir as pessoas, conversar, de certa forma, com uma cidade inteira, por meio de um microfone... Isto era mágico pra mim...

1 Hélio Barbosa refere-se ao espetáculo 'Chucrute com Abacaxi e Vinavuste' com a direção de Preto Galotto e com músicas e textos do Paulo Vítola.

HÉLIO BARBOSA: eu ia mais ao cinema do que ao teatro, por exemplo... A memória mais terna que tenho de minha infância e o final dela, eram os filmes do Jerry Lewis. A espera pela estreia de um novo filme dele era interminável... Muito aguardada por mim, minha irmã e minha mãe... Íamos ao Cine Ópera, ao Cine Avenida... Os filmes que Lewis fez com o Dean Martin, mais tarde, eu cheguei a ver, mas bem depois, nas reprises nos cinemas e da televisão lá de seus filmes em parceria foram meu referencial... Destes filmes eu destaquei 'O Otário' e 'Cinderelo Sem Sapato'. Uma das lembranças que sempre me assaltam foi uma que não era um filme do Lewis, mas de repente lá estava ele atuando em um cinema e sabíamos que não era um filme do Lewis, mas de repente lá estava ele atuando em um cinema e sabíamos descobrimos que se tratava de um pequeno trailer anunciando a estreia do filme para dali a algum tempo... Que decepção... Escrevi sobre isso para o roteiro de um espetáculo:1 o trágico percurso da euforia à decepção...

TOM: Você destaca sua predileção pelo Cinema em um primeiro momento... Ele influenciou de que maneira a sua carreira como performer, como artista?



“A mistura de canto, música, dança e atuação era demais, muito confuso, era um ‘barato que ainda não me pegava’... Anos mais tarde, tudo passou a fazer sentido quando comecei a trabalhar e fazer do palco minha profissão. A mistura de formas e linguagens passa a ser condição primordial para os trabalhos e neles, o corpo tem papel principal...”

TOM: Já que estamos falando sobre ídolos cinematográficos, a dança de um ícone como Fred Astaire chegou a ser um referencial pra você?

HÉLIO BARBOSA: no início, não... O Fred Astaire cessa de fazer filmes musicais em 1957... Eu nasci em 1962... Desencontros. Ele ainda faz o filme ‘O Caminho do Arco-Íris’ em 1968, mas é só este filme... Eu realmente descobri o Astaire bem mais tarde, no final de minha adolescência quando o mundo passava por uma espécie de nostalgia e filmes documentários como ‘Era Uma Vez em Hollywood’ (1974) passaram a fazer sentido pra mim... Eu assistia mais a documentários, programas como o ‘Globo Repórter’ que tratava de musicais e então eu redescobri esta linguagem... Neste momento, Astaire e Gene Kelly passam a ser mais um referencial pra mim... Antes disso, musicais como ‘Mary Poppins’, ‘Um Violinista no Telhado’ e outros não faziam muito sentido pra mim... A mistura de canto, música, dança e atuação era demais, muito confuso, era um ‘barato que ainda não me pegava’... Anos mais tarde, tudo passou a fazer sentido quando comecei a trabalhar e fazer do palco minha profissão. A mistura de formas e linguagens passa a ser condição primordial para os trabalhos e neles, o corpo tem papel principal... Gene Kelly e Fred Astaire passam a ser modelo mágico pra mim. O sapateado é magnífico. O sincronismo entre o gesto e o som é fantástico. Isto me hipnotizava. Desde então, incorporo em minhas atuações até hoje, elementos do sapateado: sapatos com polainas, a cartola, a bengala... Construo um tipo que traz muito desta observação do estado corporal e do envolvimento do personagem com gestos muito sutis e elegantes... Tenho uma razão muito pessoal por ter me envolvido tanto com uma caracterização e um modo de

representação tão corporal quanto a destes dois artistas... É uma história um tanto piegas, mas vale o registro, pois isto foi um ‘super gatilho’ que me impulsionou a ser o que sou em minhas performances... Talvez tenha sido o início de tudo... Justamente por volta de 1974-75 eu associava a palavra ‘talento artístico’ com habilidades corporais, dança, sapateado, desenvoltura, elegância, àquele tipo de pessoa que fazia o ‘impossível, vencia seus limites corporais’ em busca do movimento perfeito... Muito bem, eis que acontece de eu me apaixonar por uma garota e estávamos juntos em uma ocasião, na casa de um amigo em comum, durante uma brincadeira; um jogo daqueles entre jovens em que se um indivíduo perde a rodada deve pagar um castigo... Ela perdeu uma rodada e a ‘turma’ disse: você (garota em questão) vai ter que dar um beijo no Hélio... Ela então reagiu de uma forma que eu jamais vou esquecer... Ela disse: credo! Deus me livre... Eu não... Prefiro beijar o Nick (referindo-se ao seu cachorro)... Entre risos, deboches e um desconforto terrível, eu consegui reverter a situação, ‘entrando no jogo’, rindo da situação, trocando de assunto rapidamente enquanto meu corpo e minha expressão ‘atuaram ou encenaram publicamente diante de uma audiência’ talvez pela primeira vez e reparei que minha performance corporal convenceu este meu público improvisado de que estava tudo certo e eu não tinha me magoado... Mas estavam enganados. A situação vexatória me mortificou, tocou-me de tal forma, cá entre nós, que procurei com todas as forças entender o que tinha se passado, reforçar minha ‘linha de atuação’ até como forma de proteção, para que jamais tivesse que passar por aquela experiência de novo...




TOM: Talvez este tenha sido o 'mote' que te estimulou a ser artista?

HÉLIO BARBOSA: creio que sim... Ao invés de me fechar para o mundo, procurei me abrir para uma forma de atuar... Não sabia ainda que aquilo iria me conduzir para uma carreira de comediante, mas o domínio de uma plateia, o domínio de meu corpo, de técnicas de atuação e mecanismos de disfarce cênico sempre se mostraram úteis e não mais permitiram que eu estivesse desarmado diante de situações inusitadas e criadas ao acaso da situação... Acreditava que se eu pudesse atuar em um palco, as pessoas poderiam por determinado tempo que fosse – tempo da performance – gostar um pouco de mim... Acho que naquele momento me descobri performer e ator de mim mesmo... É a 'Comédia de um Homem Só' nascendo ali... Veja só... Eu nunca tive a ideia de me tornar artista para mudar ou consertar o mundo. Não via a minha performance como uma revolução no mundo das artes. Tudo o que eu queria era mostrar para uma mulher que eu podia ser querido por muitas pessoas... Que as pessoas podiam rir comigo, mas não de mim... Queria ter a sensação de que as pessoas gostassem de mim... Eis como os complexos de um adolescente puderam se tornar, anos mais tarde, algo produtivo... Hoje em dia atuar, performar, é minha vida; é minha paixão...

HÉLIO BARBOSA: inicialmente, lembro que meu pai tinha discos [long play de jazz] de artistas como Sammy Davis Jr. e uma faixa de sapateado em um determinado long play, me matriculava... Eu tentava sincronizar o som que eu ouvia com os meus próprios movimentos de pés, tendo como espelho os reflexos dos vidros da sala lá de casa; fui praticando anos a fio, como um autodidata, sem ainda me matricular em uma academia específica... Isto acontece lá pelos 17, 18 anos quando eu vou na Avenida Iguazu me matricular da Academia de Dança de Dona Josil Fatuschi, por indicação de meus pais que já notavam tendências artísticas em mim... Minha família percebia minhas dificuldades na academia, mas não havia muito movimento por lá... Poucos alunos e então, entre 1976-1977, eu me matriculei no Studio D [Dora de Paula Soares] onde lecionava o grande maître de ballet, o argentino Hugo Delavalle. Lá, neste espaço, pude participar de montagens de coreografias, ensaios, obter disciplina, etc... Foi no Studio D que conheci o ator e dançarino Rafael Pacheco e com ele tínhamos aulas e ensaios particulares com o professor Hugo que pretendia montar a obra 'Prometeus' que infelizmente não veio a ser apresentada e fui, aos poucos tendo maior contato com a classe artística curitibana... Fui me enturmado, percebendo um crescente pertencimento a esta classe que batalhava por aulas, ensaios e apresentações em circuitos de palcos diversos... Assisti o Rafael Pacheco na peça 'Hoje é Dia de Rock' e nesta ambientação entre atores e bailarinos me senti muito melhor e pude sobreviver àqueles anos de absurda inadequação: eu me sentia envergonhado pelo fato de não dominar as equações matemáticas que minha turma na escola dominava... Se não fazia sentido para mim, não conseguia assimilar, mas o contato com o mundo artístico naquele momento começou a tomar uma proporção enorme na minha vida e me propus a levar a sério esta opção por me tornar um artista um entertainer... Nas aulas de língua inglesa a coisa era diferente: eu possuía uma fluência na leitura, sabia impostar a voz, usava a expressão corporal na leitura e os colegas começaram até a me invejar por isso... Percebi que este era realmente um caminho a seguir... Eu era reconhecido por uma habilidade que há muito vinha se pronunciando em mim - a interpretação. Não tinha jeito não... Eu precisava me tornar ator. Talvez, eu necessitasse [necessito?!] um pouco desta 'aceitação, desta empatia do público', até hoje...

TOM: E a formação profissional do performer Hélio Barbosa?
Como se dá?





TOM: Jerry Lewis,
Performances,
Atuação, Comédia...

Por que Comédia?

HÉLIO BARBOSA: lembro que após ter assistido com minha mãe a cena em que Jerry Lewis desce uma grande escadaria dançando e cantando no filme 'Cinderelo Sem Sapatos', cheguei em casa aturdido, emocionado, empolgado e imitei a cena toda na grande escadaria do edifício onde morávamos e vi, então, minha mãe que genuinamente se entusiasmou e riu muito com minha performance e ação imitativa... Talvez, este tenha sido o primeiro 'germe' que me levou à comédia... Eu fiz minha própria mãe rir com algo que eu fiz, que eu criei e ela assistiu... Ela foi minha primeira plateia entusiasta! Senti ali um forte desejo de continuar fazendo isso pro resto da vida: fazer as pessoas rirem, comunicar de forma bem humorada, por meio de minha performance, cenas, histórias, situações, imitações de personalidades e fatos conhecidos...

Quando há a identificação do público com o material que eu estou apresentando, aí sim, fecha um circuito... Isto é mágico! É indescritível... São momentos que valem por uma vida toda... É talvez, esquecer-se do tempo presente para mergulhar no instante...

TOM: Os tipos que você caracteriza em cena nascem de um processo de observação sistemática e fechada ou você deixa margem para o improvisado em suas atuações performáticas?

HÉLIO BARBOSA: eu trabalho observando de maneira crítica quase como um cirurgião olha para uma radiografia antes de iniciar a sua operação... Estudo o meio. Observo o timing de comediantes e atores como dosam a energia e o gráfico de ações corporais e verbais de suas performances e tento me perceber neste mosaico de referências. O que serve para mim? Quais são os meus critérios para fazer ou provocar o riso? Como meu corpo se comporta nos processos de imitação? Quais características reforçar de cada personagem imitado? Eu não me considero um sujeito 'funny bones', por exemplo. Eu preciso trabalhar corporalmente, preciso produzir o meu humor. Humoristas como o Costinha (1923-1995), por exemplo, bastam-se, muitas vezes por sua própria fisicalidade e tom de voz... Eu costumo pensar a performance no espaço construído com um determinado tempo para as ações que se fragmentam em canto, fala, dança, ação corporal, imitação, riso, pausa, além de uma boa iluminação - prefiro as mais intimistas como um foco branco centralizado no performer, sem grandes pirotecnias tecnológicas. Invisto, entretanto, na caracterização, adereços que ajudam na composição das cenas e num cenário versátil e muito prático. Estes ingredientes, na medida certa, contribuem para o espetáculo, para a atuação e te predispõem para obter a atenção e a possível empatia do público. Aprendi a contar as piadas a partir de um instinto que vem com a prática constante: tentativa e erro. Às vezes o instinto não funciona e aí é preciso checar o que acontece, observar e observar-se também e voltar ao trabalho, sem constrangimentos...

TOM: Na criação de seus espetáculos você tem uma espécie de diretor para a sua dramaturgia, para seu trabalho corporal? Alguém que olha 'de fora' e ordena o tempo, a dosagem das cenas?

HÉLIO BARBOSA: não necessariamente... Eu me arrisco bastante neste ponto... Eu mesmo crio estas tensões entre o roteiro e o improvisado. Misturo coisas do repertório que sei que dão certo devido aos anos de preparação e apresentação contínua em cena, ao lado de experimentos arriscados que podem ou não surtir o efeito desejado: o riso, a empatia, a emoção... Às vezes o objetivo não é apenas fazer rir, mas tocar o público de outra maneira... Logicamente eu tenho alguns colegas, os quais respeito demais e que após minhas estreias vêm conversar comigo e trocar ideias... O Fábio Silvestre é um destes profissionais ao qual permito este diálogo, pois sempre agrega um retorno frutífero... A direção é sempre minha. A cada vez que performo, que subo no palco é pra dizer, com todas as minhas ações, aquilo em que estou de corpo e alma engajado... Preciso acreditar na verdade do que faço... Não tem outro jeito... Eu só tenho um solo, até hoje, projetado inteiramente por mim... 'A Comédia de Um Homem Só'... E este é o meu 'Tour de Force', sem dúvida...



TOM: Você tem ou prepara um 'tom' para diferentes públicos ou diferentes reações?

HÉLIO BARBOSA: sim e não... Tenho um personagem que utilizo em alguns espetáculos e que abre a performance... Eu o chamo de Beto Amatulli. Trata-se da estilização de um 'grande diretor de teatro advindo do leste europeu'... Eu o interpreto com todo um aplomb específico... Sua função essencial é entrar em cena e falar mal de 'mim'... A depender da plateia ocorre uma identificação imediata com diretores de renome no Brasil. O público da classe artística é o grande consumidor deste personagem, enquanto para outros públicos este personagem pode não ser tão empático... Uma plateia localizada em um espaço mais restrito, mais íntimo terá um melhor aproveitamento do efeito e preparo cênico do que o público de um grande espaço de um clube, por exemplo, um salão onde estejam jantando enquanto performo a cena... Nestes casos, acho que o ambiente auxilia no sucesso da recepção e da performance... Depois de muitos espetáculos, acabei por retirar este personagem da cena, pois não fazia mais sentido a sua aparição... Considero muito, por exemplo o que performo no início e no final de meus espetáculos... Para mim, são pontos nevrálgicos da situação toda... É como uma decolagem e uma aterrissagem... Exigem uma atenção especial... Às vezes, alguns públicos reclamam quando encerro um espetáculo de forma mais crítica, dramática... Assim como alguns textos do Plínio Marcos, de repente, aquela lágrima bem colocada no encerramento do ato... As pessoas gostariam de encerramentos mais positivos... Mas, daí, é uma opção minha... Em determinadas performances eu não abro mão deste recurso... É o meu ponto de vista que prevalece, sempre...

TOM: Você destaca alguns profissionais com os quais trabalhou ao longo de sua carreira como artista performático?

HÉLIO BARBOSA: eu tive muita sorte de poder trabalhar com alguns dos meus ídolos... Eu trabalhei em vários shows com o Celso Filho, por exemplo... Destaco também a minha 'apresentação à classe teatral curitibana', com a estreia de 'Noite na Taverna' de Ademar Guerra. Considero-o um diretor, cuja influência em meu trabalho carreguei pro resto da vida... Grande experiência. Eu ainda atuei sob direção do Guerra em 'Mistérios de Curitiba'. O espetáculo 'Equus' de Peter Shaffer com direção de Edson Bueno também foi importante em minha carreira, assim como 'O Longo Caminho que vai de Zero a N', com direção do João Paulo Leão e que



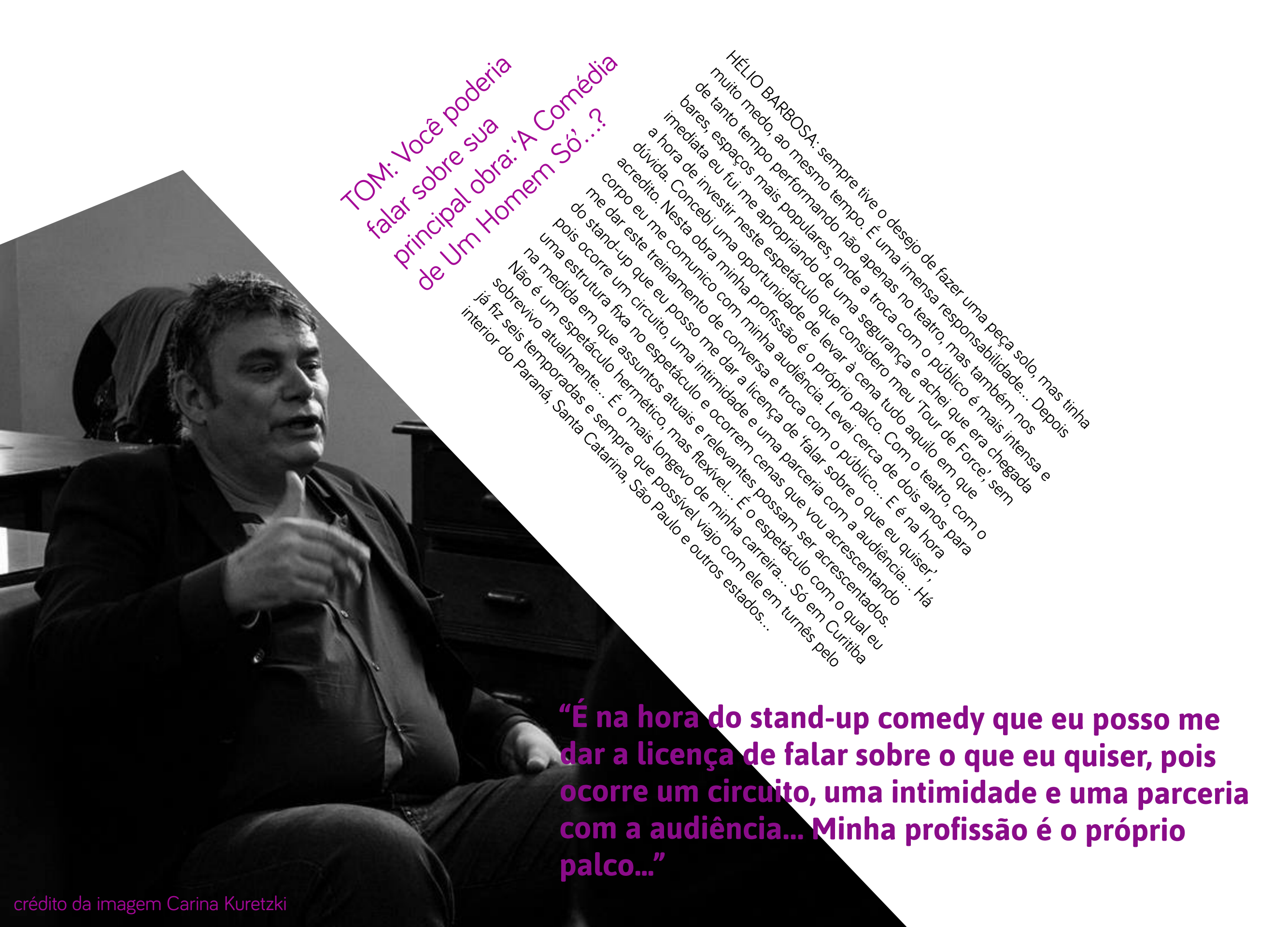
TOM: A imprensa e crítica especializada caracterizam o seu tipo de humor como 'Inteligente'.... Como é isso?

TOM: E como se dá o reconhecimento do trabalho do artista Hélio? E os vários 'Troféus Gralha Azul' recebidos pelo conjunto da obra?

HÉLIO BARBOSA: eu acho que o humor é o reflexo daquilo que pensa o comediante... Acho que tem muitos comediantes que não refletem sobre seu modo de atuar, suas implicações éticas, políticas quando estão em cena... Se está dando certo, continuam neste caminho, sem reciclar... Eu não penso assim... Não me considero um 'prostituto da comédia', não... Antes de tudo sou um homem, um cidadão, um artista com responsabilidades sociais agregadas... Não me considero acima de qualquer crítica... Senão, enquanto artista terei a mesma validade do que? Um gás hilariante? Aquele que provoca o riso gratuito? Não... Eu faço um humor que se baseia em associações, em identificações, em contatos e ressonâncias... Isto é um humor inteligente? Então que seja, mas sem rotular em demasia... Me dá um prazer enorme ver o público rir mas, rir porque se identificou com alguma situação que eu esteja performando... O Fábio Silvestre sempre fala que "o Humor é uma linguagem dos Deuses..." Acho que é a linguagem do entendimento: se você entende e ri, é porque fechou-se o circuito entre o artista e seu público...

“Trabalho de ator/performer é dia de tudo e véspera de nada...”

HÉLIO BARBOSA: falar em prêmios me remete à coisa do 'garoto Hélio'... Desde 1972, eu assistia às Cerimônias de Entrega do Prêmio Oscar e fantasiava discursos e expressões corporais completos... Mas, pensando bem, creio que a única relevância de se ganhar um prêmio destes – que, aliás, ganhei cinco Troféus Gralha Azul, como ator revelação, melhor ator, etc... – é a chance de falar e ser ouvido por seus pares, por seus colegas de profissão... Temos tão pouco momentos de troca, de escuta, que este espaço provocado pela premiação, ao menos oportuniza esta fala... É a única coisa proveitosa, de fato... É claro que o fato de ser indicado a concorrer a um prêmio, de forma sistemática, sinaliza também uma coisa importante: você deve estar na profissão certa... Deve estar acertando a fórmula... Percebo que prêmio e reconhecimento, nem sempre redundam em respeito pelo trabalho e pelo papel do artista... Eu sempre afirmo: 'Trabalho de Ator é Dia de Tudo e Véspera de Nada...'



TOM: Você poderia falar sobre sua principal obra: 'A Comédia de Um Homem Só'...?:

HÉLIO BARBOSA: sempre tive o desejo de fazer uma peça solo, mas tinha muito medo, ao mesmo tempo. É uma imensa responsabilidade... Depois de tanto tempo performando não apenas no teatro, mas também nos bares, espaços mais populares, onde a troca com o público é mais intensa e imediata eu fui me apropriando de uma segurança e achei que era chegada a hora de investir neste espetáculo que considero meu 'Tour de Force', sem dúvida. Nesta obra minha profissão é o próprio palco. Levei cerca de dois anos para acreditar. Concebi uma oportunidade de levar a falar sobre o que eu quiser, sem corpo eu me comunico com minha audiência. Levei cerca de dois anos para me dar este treinamento, uma intimidade e relevantes cenas que vou acrescentando ao stand-up que eu posso me dar a licença de 'falar sobre o que eu quiser'. Há pois ocorre um circuito, uma intimidade e ocorrem cenas que vou acrescentando uma estrutura fixa no espetáculo e relevantes cenas que vou acrescentando na medida em que assuntos atuais e ocorrem cenas que vou acrescentando. Não é um espetáculo hermético, mas flexível... É o espetáculo com o qual eu sobrevivo atualmente... É o mais longo de minha carreira... Só em Curitiba já fiz seis temporadas e sempre que possível viajo com ele em turnês pelo interior do Paraná, Santa Catarina, São Paulo e outros estados...

“É na hora do stand-up comedy que eu posso me dar a licença de falar sobre o que eu quiser, pois ocorre um circuito, uma intimidade e uma parceria com a audiência... Minha profissão é o próprio palco...”



TOM: E a divulgação de seu trabalho em mídia televisiva? Como se dá este encontro do Hélio com as emissoras de TV? Você nota um público diversificado em suas performances?

HÉLIO BARBOSA: certa ocasião um produtor da TV Globo – do ‘Domingão do Faustão’ – viu uma performance minha aqui em Curitiba – Risorama – com um número forte que eu tenho em que imito vários personagens, danço sapateado, entre outras coisas... Pouco tempo depois fui convidado a participar do Quadro ‘Pistolão’ no Programa do Faustão. O formato do quadro é o seguinte: um ator globável te ‘apresenta e endossa o seu trabalho’ ao grande público e entre artistas diferentes ocorre uma competição e ao término do Programa um artista sagra-se vencedor por sua performance. O ator paranaense Guilherme Webber foi meu ‘padrinho’ nesta ocasião e eu acabei como vencedor do quadro... Pode não parecer, mas com as notícias e a divulgação do fato de eu ter me destacado nacionalmente em TV aberta, isto trouxe uma abertura de possibilidades para meu trabalho, novos convites, agenda cheia de shows e isto perdurou um bom tempo... Quanto ao tipo de público é o seguinte: a plateia curitibana começou a me acompanhar desde as performances no Bar ‘Era Só o Que Faltava’ em trabalhos que eu fazia com o comediante Diogo Portugal... Notei uma certa frequência mais ampla depois da aparição na Rede Globo, mas talvez gerada pela curiosidade de ver pessoalmente aquele tipo de trabalho... Destaco também uma aparição minha em uma cena do Programa ‘A Praça É Nossa’ da emissora SBT, logo após minha participação no Programa do Faustão... Foi por indicações de colegas do elenco do próprio programa que eu fui convidado a participar de um quadro cômico... Esta rede de contato entre nós, os comediantes, funciona bem, corta caminhos e muitas vezes é mais eficiente porque muitos se ajudam a ponto de ‘atrapalhar aqueles que atrapalham’...

TOM: E os rumos prováveis de sua carreira, hoje?

HÉLIO BARBOSA: eu me percebo chegando até este momento de minha vida, com altos e baixos; não tento esconder o que de ruim acontece na profissão, mas tenho certeza de que em nada eu mudaria a trajetória que escolhi. O palco é minha vida e a atuação é a essência dela... Estou vivendo uma fase em que constantemente me pergunto: Pra quê? Me pergunto qual é a lógica, hoje em dia, de realizar projetos descartáveis? Às vezes ocorrem espetáculos que demoram meses para estarem prontos, conceitos apurados e relevantes ainda e nunca mais são remontados... Espetáculos significativos e relevantes não deviam ser tratados com tanta falta de consideração... Parece que vivemos em um mundo onde Projetos e Editais têm somente em comum a 'obrigação de montar algo e apresentá-lo uma única vez'... O resto do tempo útil parece se destinar a captar verba e prestar conta do que se fez enquanto se arquiteta o próximo empreendimento... E a arte? E a experiência do tempo? Um espetáculo, um show precisa de um tempo de maturação, mesmo na cena, em que ajustes são essenciais e a cada vez a obra ganha em informação e esmero... É por isso que tenho me perguntado 'Pra quê'??? Por que criar por criar? E o público? Em meus shows eu tenho o público como uma das prioridades, senão a mais importante... Eu me importo, sim, em ficar muito tempo me apresentando e performando o mesmo show... É aí que vou me tornando consciente do trabalho que tenho e de quanto meu corpo consegue convencer meu público, porque aquilo está realmente fisicalizado... Aquilo é 'verdadeiramente encenado'...

“Eu me importo, sim, em ficar muito tempo me apresentando e performando o mesmo show... É aí que vou me tornando consciente do trabalho que tenho e de quanto meu corpo consegue convencer meu público, porque aquilo está realmente fisicalizado... Aquilo é verdadeiramente encenado...”

TOM: E os novos projetos? Alguma performance em vista?

TOM: Para finalizar esta entrevista, pode-se dizer, então, que você é um profissional feliz e realizado com suas escolhas?

HÉLIO BARBOSA: hoje em dia, tenho orgulho de minha capacidade de me manter fiel a profissão... Acho que esta é minha grande vitória... Aos 52 anos começo a me compreender, a compreender meus erros e as más escolhas e ao entender que me encontro em uma profissão que é regida pelas vaidades, consigo me observar ao observar os meus colegas de profissão que passam pelas mesmas inseguranças e incertezas que eu passo... Acho que eu sou o analista de mim mesmo... E sou feliz assim... Descobri recentemente que ser ator não me bastaria. Antes de tudo vem o homem, inclusive para que o próprio ator seja melhor...

HÉLIO BARBOSA: há um ano atrás eu tive pneumonia... Foi um período 'bom pra mim...' [risos]... Parei de fumar, parei de beber... Hoje estou transformado, meu corpo é outro... Em silêncio, na calada da noite, em recuperação, comecei a organizar um novo espetáculo... Quero que se chame 'Blackout Azul' - um espetáculo onde vou contando sobre coisas que observei ao longo de muitos anos, sensações, casos, pessoas que encontrei e que me marcaram... Uma coletânea de informações sobre a vida cotidiana. Já estou escrevendo o roteiro... Quero amadurecer bem esta ideia antes de lançá-la ao mundo. Daqui há uns dois anos mais ou menos, é minha ideia estar estreado com o 'Blackout Azul'... Nesta trilha também estou planejando escrever um livro de memórias reportando todos os momentos ruins da profissão - as pessoas cobram algo inédito, não cobram??? Então... Vai se chamar 'Eu é que não presto'.

EM POUSAIOS, REUNTES MÓVEIS E REDES EM TRANSITAÇÃO

Andréa Sérgio Bertoldi | Déborak Kramer | Nirvana Marinho
Rafael Pacheco | Cristiane Wosniak | Sandra Meyer | Suely Machado

Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi

**TRANS(AÇÕES) DE CORPOS
COM DEFICIÊNCIA EM
CRIAÇÃO EM DANÇA ENTRE
OUTRAS COSITAS MÁS**

UN DOS TRES COSITAS

Carne em Água

<https://vimeo.com/129295057>

Este texto é um convite para você fruir uma obra de videodança contextualizada com a discussão da corporalidade da pessoa com deficiência nela implicada. Com a liberdade que o formato me permite, te convido a assistir

e a refletir sobre três cositas em particular: UN – Corpo e subjetividade na perspectiva da deficiência socialmente construída, DOS – Abismos e deficiências retroalimentadas no fazer artístico da Dança Contemporânea e TRES – Um olhar sobre o processo de criação da videodança Carne em Água como pensamento de um corpo nu, de uma dança nua, de um corpo meu e de uma dança tua.

Como a deficiência se manifesta na subjetividade do corpo? Qual seria o limite entre ser uma pessoa com deficiência e ter uma deficiência? Quais os modos de relacionamento do corpo com a deficiência na/com a Dança Contemporânea? Questões como estas foram invadidas pelo conceito social de deficiência que entre outras contribuições, produziu diferentes nexos de sentido para os desafios de defini-la, percebê-la, vivenciá-la.


A complexidade das trans(ações) do corpo com deficiência nos seus ambientes culturais nos remeteu a categorias nativas em torno da experiência social do indivíduo, adotada como um novo paradigma de análise conceitual, o modelo social de deficiência (OLIVER, 1998). O pressuposto fundamental deste modelo é o entendimento de que a deficiência atua como um regime de subjetivação do corpo no contemporâneo, articulando-se com o campo de reflexão sobre a própria pessoa (MAUSS, 2003). Regimes ou nexos de subjetivação do corpo são gerados por experiências socialmente construídas, pelas quais os seres humanos se reconhecem como sujeitos. O corpo aqui é assumido como um arcabouço, um constructo para o conceito de pessoa. Subjetivado em função de sua própria percepção de experiência, a constituição do ser humano como indivíduo, pessoa, é considerada indistinguível do corpo (FOUCAULT, 1982; MENDES, 2006).

A partir deste pressuposto, transações teóricas antropológicas e sociais têm surgido como uma resposta diante das limitações do modelo médico de deficiência. Como se sabe, a visão do modelo médico está enraizada na narrativa cultural dominante da tragédia pessoal. Ancorado nas limitações funcionais oriundas da deficiência, ele tratou de aprofundar a dicotomia entre natureza e cultura do corpo durante o século XX (BROGNA, 2005). Contrapondo-se a este predomínio de ideias, o modelo social deslocou a discussão para a perspectiva da genealogia do sujeito moderno-contemporâneo, na centralidade do corpo com deficiência como pensamento simbólico e político da sua identidade (GOLDMAN, 1999; LE BRETON, 2006).

O primeiro impacto dessa visão foi o reconhecimento de que as experiências de opressão cerceadoras de autonomia, normalmente vivenciadas pela pessoa com deficiência, não estariam centralizadas na lesão corporal, mas na estrutura social incapaz de responder à diferença e à deficiência como condição do humano (ABBERLEY, 1987). Aliás, a presença do corpo com deficiência parece revelar a enorme dificuldade que temos em lidar com a fragilidade e a incerteza do humano. Inesperada e incerta, a deficiência expõe o medo que temos de vivenciar a subjetividade deslocada de um lugar ideal, seguro e estável.

A corporificação da experiência social da deficiência, ao subverter o estigma da lesão do corpo como centro do problema, revela a condição de pessoa, e a deficiência como constructo de uma corporalidade muitas vezes reconhecida no entre-lugar que fornece terreno para a elaboração de novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e/ou resistência para ser (GOLDMAN, 1999). A pessoa com deficiência sempre é diferente da deficiência em si, entretanto, essa diferença existe plena em sua subjetividade. Não é ela própria, a pessoa, ao mesmo tempo em que coexiste na experiência do corpo/pessoa. É neste sentido que um discurso sobre deficiência, explícita ou implicitamente, é sempre um discurso sobre a pessoa (MELO, 2009).

Entre os discursos que me interessam, destaco aqui a noção de autonomia do corpo definida como a possibilidade de a pessoa com deficiência decidir, por si mesma, sobre o que é melhor para si (CHARLTON, 1998; SASSAKI, 2003). A ilusória simplicidade do conceito revela a complexidade do reconhecimento da corporalidade individualmente construída, lançando possibilidades de análise sobre muitas esferas de interdependência social, entre elas, a Dança. Neste sentido, proponho um recorte para continuar o texto, assumindo a deficiência como um regime de subjetivação da autonomia do corpo contemporâneo para contextualizar as trans(ações) de corpos com deficiência entre abismos miméticos de exclusão social por nós produzidos e retroalimentados na dança contemporânea.



Dança contemporânea é um pensamento, uma atitude no mundo certo? Não despreziosamente, pensamento e atitude são aqui indissociáveis. Dicotomias entre mente/corpo, teoria/prática, fazer/dizer têm sido incansavelmente combatidas nos argumentos deste pensamento/atitude de dança, com crescente sofisticação argumentativa, nos protegendo, em alguma medida, dos efeitos da hegemonia histórico-cultural cartesiana em nossas vidas. A popularidade da noção de complexidade inserida no âmbito do paradigma sistêmico de mundo (BERTALANFFY, 1952; 1997; MORIN, 1990; MORIN; LE MOIGNE, 2000), por exemplo, reforçou o discurso da valorização de noções como instabilidade, ambiguidade, ambivalência e diferença, fazendo crescer o refúgio teórico natural da coexistência entre ordem e desordem (MARUYAMA, 1963) em relações orgânicas de produção de conhecimento no pensamento/atitude da dança contemporânea. O problema é que enquanto o paradigma conceitual ampliou sua perspectiva argumentativa, estranhamente, não parece ter havido avanços capazes de diminuir os abismos entre os corpos autorizados e os desautorizados a ter autonomia em muitos ambientes do fazer artístico da dança contemporânea. Desprovidos do constrangimento que a consciência da dicotomia nos daria, seguimos contradizendo a coesão do pensamento/atitude no mundo, porém agora, mais instrumentalizados para produzir nossos discursos.

Para além das incontáveis análises que denunciam a imobilidade atitudinal de espaços de dança sem acessibilidade arquitetônica, currículos de dança sem acessibilidade para corpos distintos, pensamentos de corpo que perduraram sem acessibilidade para articular com a ideia de que as técnicas de dança são modos de organização sistematizados em determinados contextos histórico-culturais e não a dança em si. Para muito além do polêmico universo paralelo reforçado pela estruturação de uma dança que já se chamou “em cadeira de rodas”, “para pessoas com deficiência”, “inclusiva”, “de habilidades mistas” e por aí vai, criado em nome da construção de uma suposta visibilidade social do artista com deficiência (BERTOLDI; MARCHI JR, 2004; BERTOLDI; FANTIN, 2009), o que se percebe, de fato, é a quase invisibilidade desses corpos no universo da dança, deflagrando o ingênuo caminho por nós trilhado ante a força mimética de exclusão social.

Confrontado com a evidência da invisibilidade do corpo com deficiência, o discurso hoje corre perigo de se reduzir à munição para a vaidade humana, em forma de capital cultural, na maioria das vezes eficiente para a batalha dos jogos de poder comuns em ambientes envaidecidos pela precariedade do humano, mas, ineficaz para causar ruídos capazes de alterar hábitos (BOURDIEU, 2001; CATANI, 2000) que alimentam argumentos/sentimentos de exclusão, em especial, quando são embalados para promover o encontro entre oferta e demanda, neste caso, entre os que pretensamente definem quem tem e quem não tem autonomia para escolher os modos de estar na dança, e os que cedem, por vezes ingênuos, diante da sofisticação dos discursos, ao lugar confortável do molde dado. Intellectualizado, bem articulado, atualizado, o discurso ainda não foi capaz de nos fazer enfrentar a dificuldade que temos em assumir a vocação para ocultar de nós mesmos, mecanismos de dominação e exclusão de pessoas com deficiência na dança. Apesar disso, o corpo/pessoa com deficiência, ao continuar existindo na dança, em sua precariedade se faz soberano diante do discurso e, subjetivando sua vocação para a transgressão, nos coloca nus, de frente para o abismo que impede a aproximação do fazer/dizer da dança, ao escancarar a incoerência do bombardeio teórico desprovido de atitude no mundo.





A sofisticação da recorrência desses abismos na dança não é observada somente em relação a corpos/pessoas com deficiência. André Lepeck (2003), por exemplo, denuncia a distância entre modos excludentes de operar em dança e os caminhos já trilhados que fizeram da dança um “estar-intenso-no mundo”, como foi o movimento pensante-coreográfico dos anos 60, que propôs a reconexão da dança com o mundo social. Lepeck traz para a cena de análise o trabalho de Pina Bauch, com seu Tanztheater, que questionou a ética do corpo relegado à mudez e à vontade mono-vocal do coreógrafo. Além deste, o autor cita outros muitos movimentos de coreógrafos que, em seus diferentes modos de estar na dança, vêm colaborando para repensar o corpo laboral emudecido, subordinado a estruturas sociais de comando, como é o caso de Steve Paxton (contato improvisação), Bill T. Jones e Arnie Zane (identidade racial e sexual), William Forsythe (reformulação do balé clássico), Vera Montero, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart (dança e performance arte), entre outros.

Segundo o autor, os movimentos destes artistas colaboraram para reinventar a dança como produção de ações de resistência e novos mapeamentos do corpo como ser social. Apesar disso, deflagra a contradição entre este pensar-em-ação do ser social dançante e o que ele chamou de áreas sombreadas, onde a dança ainda estaria titubeante, citando o caso do movimento da dança multicultural ou global. Para o autor, estes termos advêm do conceito de pós-colonialidade, que contém em si uma hipotética transformação social resultante do desmoronamento dos impérios Europeus nos anos 50 e 60. Este conceito tem reproduzido modos específicos de estar do corpo ex-colonizado num sistema no qual o ocidental se

sente redimido do seu passado cultuando o multiculturalismo por via de uma celebração do até ontem colonizado. Diante do culto, parecemos ignorar o abismo que ainda distancia o que seria o fim dos horrores causados pelo colonialismo enquanto nossa celebração passa por uma comercialização e estetização das multiculturas, aprisionadas na estética do exótico, dignas de contemplação à distância (LEPECK, 2003).

Igualmente titubeante está a dança que insiste em estabelecer um modo particular de estar do corpo com deficiência, também submetido à estetização, mas neste caso, cada vez mais “autorizado” a pertencer à estética do grotesco, apoiada na crítica aos supostos males da subordinação destes corpos à estética dominante do belo. O corpo com deficiência estaria liberto para ser “aceito”, para pertencer à dança, desde que com a devida distância que lhe é conferida pela falta de autonomia para escolher sobre como quer estar.

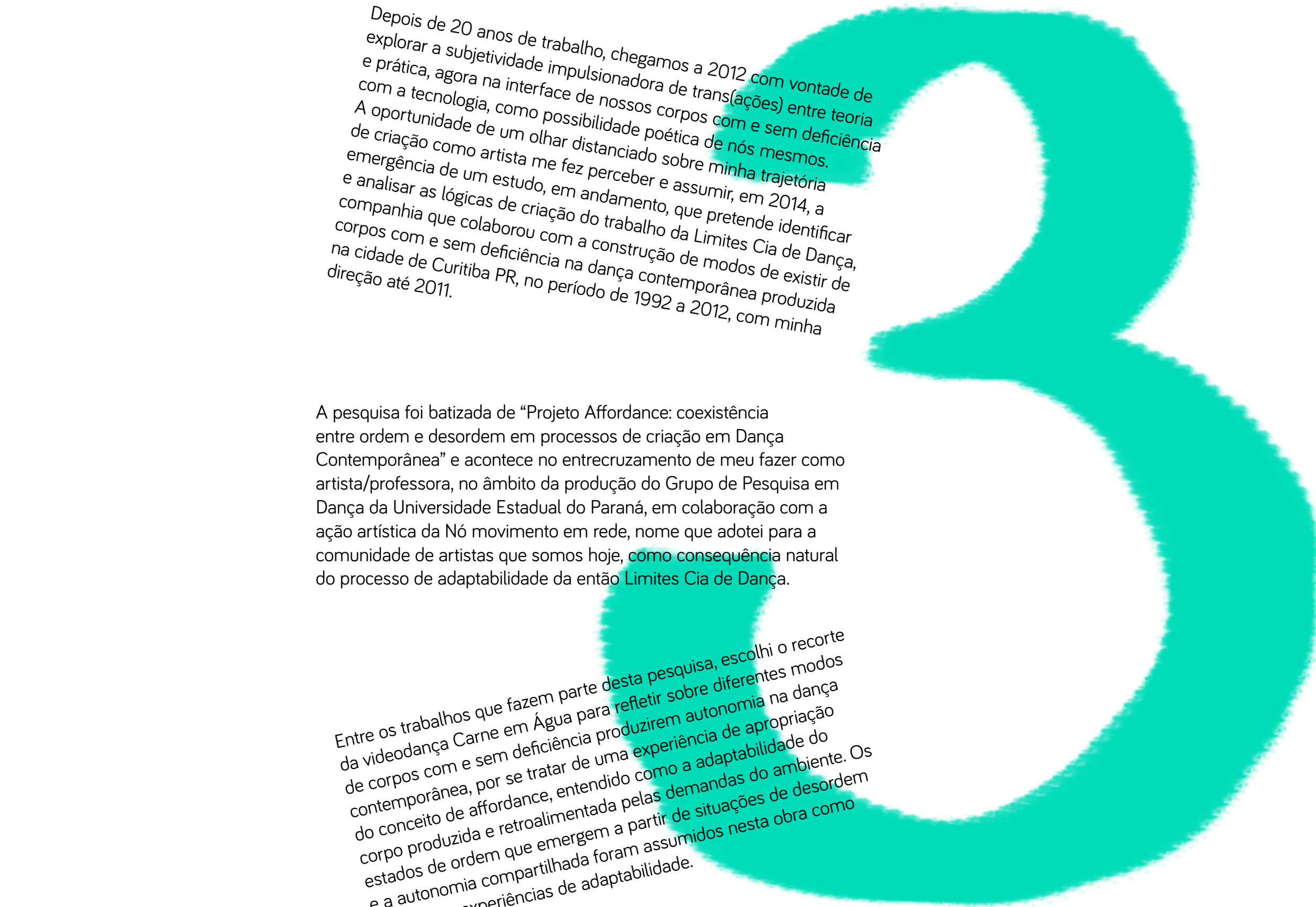
É bem verdade que atitudes fundamentalmente higienistas de adaptação de pasitos pré-estabelecidos de danças para corpos com deficiência alimentam discursos de crítica à relação de subordinação de corpos com deficiência a uma pretensa estética estabelecida (MATOS, 2002; 2012). Mas convenhamos, a sofisticação de nossos discursos não combina com a falta de argumentos para denunciar o óbvio de que a escolha ou a emergência estética de/em uma obra é uma experiência entre obra e artista (PAREYSON, 1974; 2001) e não um molde de subordinação a ser seguido. Um artista sem autonomia estética simplesmente não pertence.

IDOS

Ao negar a particularidade da subjetividade do corpo com deficiência, por natureza provocador, capaz de acionar em nós percepções sobre nossa própria fragilidade de pensamento/atitude, o discurso de que todos os corpos são distintos, diferentes, todos temos deficiências, toma um lugar perigoso. Dependendo de mudanças muito sensíveis no modo de entender a relação de diferentes corpos com a autonomia, as “autorizações” de pertencimento tornam-se algemas porque deixam de ser possibilidades de apropriação e passam a constituir o discurso ocultamente opressor de subjetividades, criando lenta e silenciosamente o crivo do corpo aceito, pertencente, autorizado a escolher como quer estar na dança.

A simplificação de que a contribuição do corpo com deficiência na dança contemporânea seria necessariamente a relação pseudo libertadora de assumir como sua a estética do grotesco, parece algemar o corpo da possibilidade de transgressão, tanto quanto a cópia caricaturada de pasitos adaptados o faz. A inteligência do corpo não pode compactuar com moldes

instaurados em formatos de corpo e dança ou em preceitos estéticos como potenciais de corpos/conceitos de deficiência mimeticamente colonizados em nossa necessidade de continuar autorizando e, portanto, segregando autonomies alheias. Com isso em mente, te convido a olhar para o processo de criação da videodança Carne em Água, a partir de nossa experiência de compartilhamento de autonomies entre corpos com e sem deficiência.



Depois de 20 anos de trabalho, chegamos a 2012 com vontade de explorar a subjetividade impulsionadora de trans(ações) entre teoria e prática, agora na interface de nossos corpos com e sem deficiência e com a tecnologia, como possibilidade poética de nós mesmos. A oportunidade de um olhar distanciado sobre minha trajetória de criação como artista me fez perceber e assumir, em 2014, a emergência de um estudo, em andamento, que pretende identificar e analisar as lógicas de criação do trabalho da Limites Cia de Dança, companhia que colaborou com a construção de modos de existir de corpos com e sem deficiência na dança contemporânea produzida na cidade de Curitiba PR, no período de 1992 a 2012, com minha direção até 2011.

A pesquisa foi batizada de “Projeto Affordance: coexistência entre ordem e desordem em processos de criação em Dança Contemporânea” e acontece no entrecruzamento de meu fazer como artista/professora, no âmbito da produção do Grupo de Pesquisa em Dança da Universidade Estadual do Paraná, em colaboração com a ação artística da Nó movimento em rede, nome que adotei para a comunidade de artistas que somos hoje, como consequência natural do processo de adaptabilidade da então Limites Cia de Dança.

Entre os trabalhos que fazem parte desta pesquisa, escolhi o recorte da videodança Carne em Água para refletir sobre diferentes modos de corpos com e sem deficiência produzirem autonomia na dança contemporânea, por se tratar de uma experiência de apropriação do conceito de affordance, entendido como a adaptabilidade do corpo produzida e retroalimentada pelas demandas do ambiente. Os estados de ordem que emergem a partir de situações de desordem e a autonomia compartilhada foram assumidos nesta obra como inerentes a experiências de adaptabilidade.



Neste contexto, a concepção da videodança foi criada a partir de um procedimento experimental de relações do/com o corpo no ambiente cotidiano, chamado de Procedimento 1, no qual duas dançarinas acompanharam a rotina de vida uma da outra com uma câmera na mão e total autonomia para decidir sobre a seguinte questão: "O que você quer ver?" A observação de enquadramentos de imagens de imagens capturadas no Procedimento 1 revelou preferências de estados de ordem em recorrências de corpos com líquidos e da do corpo em partes, de relações de corpos com líquidos e da adaptação de alimentos a diferentes temperaturas.

O estado de ordem da tríade corpo, líquido, temperatura, percebido a partir da autonomia dos olhares do coreógrafo e do editor, emergiu como a proposição poética do roteiro da videodança submetido a situações variáveis de temperatura e a utilização de corpos e das imagens por elas próprias, expõem a precariedade de adaptabilidade, affordance desta criação.

A deficiência do corpo/pessoa foi assumida na obra como modo de existência e, por sua vez, a corporalidade do artista nu foi se estabelecendo na construção do trabalho, menos pela nudez física em si e mais pela aceitação da instabilidade como metodologia de criação diante da experiência perceptiva do corpo, exposto ao clima inóspito e ao acaso, compondo em tempo real com as demandas daquele ambiente. Corpos com e sem deficiência se permitiram ser autônomos na subjetividade de criação de seus movimentos, sem negar sua nudez diante do medo de decidir sobre a instabilidade sensorial vivida na carne. Corpos com e sem deficiência se permitiram ser autônomos na subjetividade da criação dos movimentos da câmera e na edição da obra, sem negar sua nudez diante do medo de decidir sobre a estética da obra. Outra instabilidade vivida na carne!

Superando preocupações colonizantes de ocultar, mascarar a deficiência, domesticando o corpo em apropriações simplistas, características da conhecida adaptação de pasitos de dança, confundidos como fórmulas de apropriação de experiências estéticas do belo, ou, em seu oposto imediato, que se fortalece ao evidenciar, explorar, pré-determinar a estética da obra na deficiência em si, estabelecendo como potência do corpo a estética do grotesco, o corpo/pessoa com deficiência me presenteou com a oportunidade de compartilhar autonomias na criação de modos de existir nesta obra, a partir da corporalidade transgressora da mimese de exclusão, camuflada no discurso de reconhecimento de potências determinadas para o corpo com deficiência. Com vocação de resistência, aqui experimentada no rompimento com a “estética autorizada”, surgiu potente em sua nudez a autonomia do corpo/pessoa com deficiência, decidindo por si mesmo, sobre o pensamento/atitude de dança que quis para si.

Simple assim!

E O PASITO PALANTE ANA OUA ?

A subjetividade corporificada na presença da deficiência física do corpo que dança potencializa possibilidades de articulação de pensamento/attitudes em Dança Contemporânea em seu estado desejoso de complexificação. Não há dicotomias aqui, há autonomias sobre os modos de existir do corpo com deficiência neste pensamento de Dança. Por isso, se Maria ainda quiser saber sobre o “pasito pa’adelante” na escrita dos processos de criação de corpos com deficiência na dança contemporânea, diga a ela que o pasito trans(acionou), subjetivou, casou, mudou, bateu asas e voou.

Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi é artista da Dança, diretora da comunidade de artistas NÓ movimento em rede, professora adjunta do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Dança da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR- Campus de Curitiba II/FAP, mestre e doutora em Comportamento motor pela UFPR, estuda processos de aprendizagem e criação de movimento, em especial nas relações entre corpos com e sem deficiência em diferentes interfaces na Dança.

REFERÊNCIAS

- ABBERLEY, P. The concept of oppression and the development of a social theory of disability. *Disability, handicap & society*, v.2, n.1, 1987, p. 5-19.
- BERTALANFFY, L. Von. *Problems of life: an evaluation of modern biological thought*. London: John Wiley & Sons, 1952.
- Teoria geral de sistemas. Petrópolis: Vozes, 1977.
- BERTOLDI A. L. S.; MARCHI JR., W. Dança e(m) cadeira de rodas: reflexões sobre mecanismos ocultos de reprodução social. *Fiep Bulletin*. Foz do Iguaçu: New Word, v. 74. p. 509-511, 2004.
- BERTOLDI, A. L. S.; SOUZA, C. A. F. Dança inclusiva e o efeito borboleta. *Revista Faced*, Salvador, n. 16, p.51-62, 2009.
- BOURDIEU, P. O capital social: notas provisórias. In: NOGUEIRA, M. A., CATANI, A. (Orgs.). *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- BROGNA, P. El Derecho a la Igualdad... ¿O el derecho a la diferencia? *El Cotidiano*. Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco, Distrito Federal, México, n. 134, año/vol. 21, noviembre-diciembre 2005, p. 43-55.
- CATANI, A. M. Pierre Bourdieu e a formulação de uma teoria social que procura revelar os fundamentos ocultos de dominação. In: BRUHNS, H.T.; GUTIERREZ, G.L. (org.). *O corpo e o lúdico*. Campinas: Autores Associados, 2000, p. 37-45.
- CHARLTON, J. I. *Nothing about us without us: disability oppression and empowerment*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- GOLDMAN, M. Uma Categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. In: *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política, 1999.
- LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.
- LEPECKI, A. O corpo colonizado. *GESTO: Revista do Centro Coreográfico do Rio*, vol. 3, n. 2. Rio de Janeiro: RioArte, p. 7-11, jul. 2003.
- MARUYAMA, M. The second cybernetics: deviation-amplifying mutual causal processes. *American Scientis*, v. 51, p.164-179, 1963.
- MAUSS, M. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”. In: _____. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- MATOS, L. Corpos que dançam: diferença e deficiência. *Diálogos possíveis: Revista Social da Bahia*. FSBA - Vol. 1, n. O julho/dezembro, 2002.
- Dança e diferença: cartografia de múltiplos corpos. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia EDUFBA, 2012.
- MELLO, A. G. Por uma abordagem antropológica da deficiência: pessoa, corpo e subjetividade. [TCC] – Florianópolis, SC. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC - Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Curso de Ciências Sociais, 2009.
- MENDES, C. L. O Corpo em Foucault: superfície de disciplinamento e governo. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis: EDUFSC, no 39, abr. 2006, p. 167-181.
- MORIN, E. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget; 1990.
- MORIN, E.; LE MOIGNE, J. L. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Petrópolis, 2000.
- OLIVER, M. ¿Una sociologia de la discapacidad o una sociologia discapacitada? In: BARTON, L. (Comp.). *Discapacidad y Sociedad*. Madrid: Ediciones Morata; La Coruña: Fundación Paideia, 1998.
- PAREYSON, L. *L'esperienza artistica*. Milão: Marzorati, 1974.
- Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SASSAKI, R. K. *Vida independente: história, movimento, liderança, conceito, filosofia e fundamentos; reabilitação, emprego e terminologia*. São Paulo: RNR, 2003.

CORPO, MOVIMENTO E PERFORMANCE COMO OUTRO PARA UM PREPARAR O SER CORPO

Deborah Kramer

Em uma recente entrevista com o famoso encenador português Antônio Durães, realizada como parte de minha pesquisa de doutoramento em Lisboa, eu o questiono sobre sua percepção acerca do corpo, numa perspectiva da encenação. Durães se refere ao corpo como uma individualidade, como sendo próprio de cada um e que o diretor (encenador) muitas vezes tem uma imagem do corpo do seu ator que não condiz com aquilo que ele (o ator) realmente é. Ele tem um rol de possibilidades e capacidades das quais um encenador ao escolhê-lo para um personagem, muitas vezes sequer tem ideia. E vai além: "Temos de ser condescendentes porque as pessoas e as suas individualidades são invioláveis, não são produtos transacionais. É aquele corpo, é aquela cabeça, é aquela memória, é aquela voz" (KRAMER, 2015 no prelo).

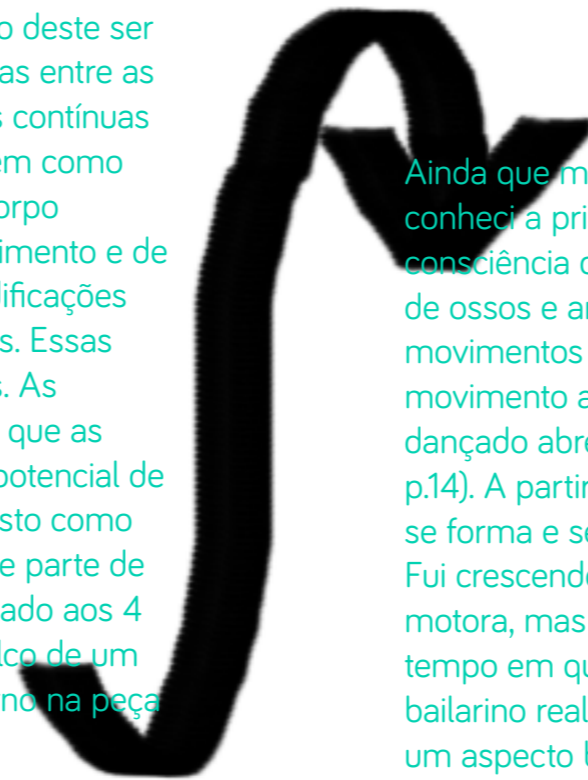
A partir desta perspectiva, penso: abordar o corpo, o movimento e a performance, falando e exemplificando nos corpos dos outros, não me parece assim tão justo. Em seu Atlas do Corpo e da Imaginação, o escritor português Gonçalo Tavares busca referências em Wittgenstein e Agamben ao falar sobre a origem do pensamento e coloca: "Pensar o pensamento dos outros é necessariamente deturpá-lo, pois quem pensa é o outro, tem outra biografia, caminha noutra direção" (TAVARES, 2013, p. 40). E foi ao ler este trecho que percebi o óbvio: não só pensar, mas "falar" sobre o corpo do outro seria também deturpá-lo. Então, não resta outra opção senão buscar ser original (não no sentido literal de imaginar o que não tem modelo, de ser extravagante ou extraordinário, mas no sentido daquilo que provém da origem, de algo que tem cunho ou caráter próprio). E assim, buscar a descrição das ideias que partem do meu próprio corpo, do seu percurso e dos processos de formação, de forma e ação, sob o enfoque do movimento e da performance.

QUE COMIGO
SE TORNA-SE

Começo parafraseando o compositor Toni Garrido, na música 'A Estrada': "Você não sabe o quanto eu caminhei pra chegar até aqui. Percorri milhas e milhas, antes de dormir. Eu nem cochilei". E, poeticamente, observo o ponto em que me encontro e olho para o meu corpo. Quais foram os caminhos que me conduziram? Por que selecionei este percurso e não aquele? Uma ideia concreta que se instaura é que o meu caminho, o meu percurso foi o movimento. E foi por meio dele que se deu a percepção do meu próprio corpo. Mas me pergunto como é que a experiência do meu próprio corpo, do meu movimento chega ao outro? De que maneira se transpõe uma experiência e se conduz o outro no caminho do corpo e do movimento? Através da interação, da realização, da performance?

ESTOU
NA ALTURA "

Baruch Espinoza, um filósofo racionalista do século XVII, muda o enfoque do pensamento de Descartes, ao avançar na direção de uma quebra do dualismo instaurado até então entre corpo e mente quando propõe que o corpo é o filtro através do qual captamos o real. Isto é, a mente e o corpo são um único e mesmo indivíduo, concebido ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão (Espinoza, 1992). Mas porque abordar aqui o pensamento filosófico acerca do corpo? Ora, para retornarmos a questão da individualidade. Na visão de Espinoza, a individualidade do sujeito reside no fato deste ser capaz de equilibrar as diferentes relações estabelecidas entre as contínuas mudanças internas de seus órgãos, com as contínuas mudanças externas provocadas por outros corpos bem como pela capacidade de afetar e ser afetado por eles. O corpo humano é capaz de manter suas proporções de movimento e de repouso ao passar por uma ampla variedade de modificações impostas pelo movimento e repouso de outros corpos. Essas modificações são o que Espinoza chama de afecções. As afecções do corpo só o fortalecem se considerarmos que as relações estabelecidas com outros corpos lhe dão o potencial de aperfeiçoamento. É nesta dimensão que o Corpo é visto como integrando partes e ao mesmo tempo, constituindo-se parte de um todo maior. É desta forma que meu corpo foi afetado aos 4 anos de idade, quando entrei pela primeira vez no palco de um ginásio lotado para representar a coreografia do inverno na peça 'As quatro estações' de Vivaldi.



Ainda que muito intuitivamente, no balé clássico conheci a primeira forma de movimento codificado e tomei consciência de que existia um corpo que é matéria – dotado de ossos e articulações (que às vezes doíam), capaz de uns movimentos em detrimento de outros e um corpo sutil, cujo movimento arrebatava-o numa forma efêmera onde “o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” (GIL, 2001, p.14). A partir da teoria da motricidade, acredita-se que um corpo se forma e se molda num movimento constante de ser e estar. Fui crescendo e meu corpo era moldado em sua capacidade motora, mas também na capacidade interpretativa, ao mesmo tempo em que era sutil e volátil conforme é o trabalho que o bailarino realiza. O movimento que é mais do que simplesmente um aspecto biomecânico, técnico, compreende expressão e produção de experiências e conhecimento. Assim, a minha corporeidade resultava em condição de presença, participação e significação no mundo (SÉRGIO, 1994). E, se a psicomotricidade pressupõe o corpo como a origem das aquisições cognitivas, afetivas e orgânicas, sustentadas pelo conhecimento do movimento, do intelecto e do afeto, pude aprender desde muito cedo as relações entre um mundo interno e externo o que possibilitou a compreensão das capacidades próprias de expressar a partir do movimento (LAPIERRE, 1986; LE BOUCH, 1983).

Se pelo viés psicomotor o homem se constitui por um conjunto de conhecimentos psicológicos, fisiológicos, antropológicos e relacionais que permitem, utilizando o corpo como mediador, favorecer a integração do sujeito consigo e com o mundo dos objetos e outros sujeitos (COSTA, 2002) a dança me permitia pensar o corpo a partir destas possibilidades. E não havia mais possibilidades na visão de uma adolescente que durante dez anos frequentou religiosamente as aulas de balé. Migrei então para os salões de baile. Como cada experiência faz parte de um enorme caleidoscópio de possibilidades a dança clássica me deu todas as ferramentas para experimentar a dança folclórica gauchesca, junto à invernada artística – grupo de jovens que realiza danças típicas do sul do Brasil. Como o contexto cultural é o palco das principais transformações e evoluções do homem pela interação social, o CTG (Centro de Tradições Gaúchas) foi o cenário perfeito para ampliar minhas ferramentas de atuação num outro contexto por meio do movimento. A questão central aqui foi a aquisição de conhecimentos pela interação, onde a cultura torna-se parte da natureza da pessoa (Vygostsky, 1996). Além do sangue nas veias (sim, sou filha de gaúcho), pude experimentar este ‘corpo social’ que como numa rede de códigos e costumes relacionava-se com o outro e guardava práticas de outros tempos, mas que também eram minhas pela forma como me apropriei delas. Tomava chimarrão, vestia o traje de prenda, ia aos bailes do CTG, me apresentava em rodeios e convenções, vivenciando intensamente esta práxis. E ao dançar, no baile ou no palco, re-significava a minha noção de movimento, tempo e espaço deslocando seu sentido para o campo da produção de uma linguagem corporal muito específica.

Já em Curitiba, como estudante de Educação Física, cheia de inquietações e dúvidas com relação a minha própria ‘forma-ação’ foi caminhando pela rua que ele me surgiu. Com o sorriso vermelho e os olhos esbugalhados do ‘Coringa’ o meu corpo, movimento e performance encontraram amor pela dança. Foi com ele que reencontrei meu verdadeiro amor pela dança, que andava perdido por entre as salas de aula da cidade. A Dança Moderna permitiu redescobrir a minha própria expressão, entendimento e vivência como artista de fato. Foi um momento de fusão, de percepção da dança e teatro (dança-teatro) de forma distinta e ao mesmo tempo tão interligada no trabalho da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Resgatando uma parte do meu arquivo-corporal, do meu repertório, revisitando e reutilizando tudo a serviço desta outra linguagem, percebi a potência que é o corpo, um ponto em meio à criação artística. A dança é muito mais que uma coreografia de passos, é também corpo depende qualquer criação (TÉRCIO, 2005). E percebi que a dança do pensamento. Quando dançamos, exercitamos e desenvolvemos a coordenação, mas também pensamos e sentimos. Esta forma de explorar e ativar as áreas do cérebro responsáveis pela geração de ações, pelo movimento rítmico e coordenado é imensamente recompensadora.

Deborah Kramer é licenciada em Educação Física pela Universidade Federal do Paraná. Tem especialização em Arte-educação pela Faculdade de Artes do Paraná e Mestrado em Educação Física - Aprendizagem Motora, também pela Universidade Federal do Paraná. Atualmente é doutoranda em Dança na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa em Portugal. Professora, bailarina, atriz, preparadora corporal e coreógrafa tem inúmeros trabalhos coreográficos nas áreas de educação e teatro onde atualmente desenvolve suas pesquisas de doutoramento.

REFERÊNCIAS

- BAERTHES, Roland. O Rumor da Língua. Edições 70, p.269, 1987.
- COSTA, A. C. Psicopedagogia & Psicomotricidade: Pontos de intersecção nas dificuldades de aprendizagem. Petrópolis, RJ: Vozes, 2ª Ed, 2002.
- ESPINOZA, B. Ética. Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- FERRACINI, R. Lume: 20 anos em busca da organicidade. São Paulo: Revista Sala Preta - USP, 2008.
- FERREIRA, ABH. Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 3ª.ed. São Paulo, Positivo, 2004. pp 498-499.
- GIL, José. Movimento Total - O corpo e a dança. Lisboa: Editora Relógio D'água, 2001.
- GUISGAND, Phillipe. "A propos de la notion d'état de corps". In Josette Féral (ed), Pratiques performatives. Body Remix, Montréal / Rennes, Presses de l'Université du Québec / Presses universitaires de Rennes, 2012. pp 223-239.
- LABAN, Rudolf Von. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1998.
- LAPIERRE, André & AUCOUTURIER, Bernard. A Simbologia do Movimento: Psicomotricidade e Educação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1986.
- LE BOULCH, J. A Educação Psicomotora: A psicocinética na idade escolar. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.
- LEPECKI, André. Of the presence of the body: essays on dance and performance theory. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2004
- _____. The Body as Archive: Witt to Re-Enact and the Afterlives of Dances. Dance Research Journal 42 / 2 Winter 2010.
- MARQUES, Isabel. A Linguagem da dança: Arte e Ensino. São Paulo: Digitexto, 2010.
- MOURA, Deborah K. R. O Corpo como instrumento de linguagem. Monografia de Especialização. Faculdade de Artes do Paraná: Curitiba, 1998, 40p.
- _____. O corpo como instrumento de linguagem. Fiep Bulletin, Foz do Iguaçu, V. 75, p. 85, 2004.
- _____. O uso de dicas de aprendizagem no ensino de habilidades da Dança Moderna. Dissertação de Mestrado (não publicada).. Universidade Federal do Paraná - Pr. 2006.
- SALZER, Jacques. A expressão corporal: uma disciplina da comunicação. São Paulo: Difel, 1982.
- SCHMIDT, R. A. & WRISBERG, C. A. Aprendizagem e performance motora: uma abordagem baseada no problema. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- SÉRGIO, M. Motricidade humana: contribuições para um paradigma emergente. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- STRAZZACAPA, M. Entre a Arte e a Docência: A formação do Artista da Dança. Campinas: Papyrus, 2006.
- TAVARES, Gonçalo M. ATLAS do corpo e da imaginação: teorias, fragmentos e imagens. Lisboa: Caminho, 2013.
- TÉRCIO, D. Um peru com penas de Deus. Versão de "Da Autenticidade do Corpo na Dança" (in: O Corpo que (des)conhecemos). Lisboa: FMH, 2005, pp. 49-63.
- VIANNA, Klauss. A Dança. São Paulo: Siciliano, 1990.
- VIEIRA, J. A. Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento - arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- VYGOTSKY, L. S. A formação social da mente: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Cultura e Valor. Edições 70, 1996.
- Links Antonio Durães - <http://www.esmae-ipp.pt/gca/index.php?id=136> - http://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Dur%C3%A3es_Vivaldi - <https://www.youtube.com/watch?v=GRxofEmo3HA> Toni Garrido - https://www.youtube.com/watch?v=WU6OTU8-9_E
- Notícias Magazine: Dançar faz bem à cabeça, disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/dancar-faz-bem-a-cabec/?print=1>, acesso 29/05/2015.
- www.tessera.ufpr.br

PERFORMANCE
SOBRE UMA CERTA
POÉTICA
LIBIDINOSA

Nirvana Marinho

Diariamente me pergunto por que trabalho com pesquisa, acervo e curadoria em dança e, mais detidamente, por que questões supostamente subversivas na prática, gestão e pensamento sobre o corpo contemporâneo, a dança, a performance, ainda me instigam. Subversivas porque reconhecem a ordem e a recriam, invertem, reposicionam, ressignificam, e não necessariamente a revoltam. O motivo, a razão pela qual, as tendências discursivas, estéticas ou corporais vêm se reforçando como signos vivos com os quais artistas são impulsionados a criar. Uma inclinação, tendem a, movimentam na direção de. Ou seja, nossa motivação é perseguir o sentido e direção dos signos que nos identificam. Falo aqui de uma certa inevitabilidade. É inexorável para um artista criar. Fato consumado, talvez óbvio. E, compreendam tamanha licença poética, artista aqui é profissão e estado de vida, e, soma-se que pesquisador, curador, gestor ou atuações que cercam o fazer artístico são tão artísticos quanto o próprio. Pautamos até aqui um cenário sobre o qual queremos tornar ou insistir que é libidinoso nossa insistência em dançar.

Então, assim, nossa práxis se repete para refletir processo e criação, e isso continua sendo nada trivial. Saber um tanto de onde se parte, por onde se percorre e, talvez, bem talvez, quais questões pretendem-se alcançar é um plê básico de todo artista, e de todo artista da dança. Em tempos tão confusos faz-se ainda mais necessário. Como se motivam nossos processos de criação? Veja, como se motivam, não somente o que criamos, nem como criamos, nem por quê. Mas o que nos motiva, ainda.

Tal convite para esta escrita chega em um momento libidinoso da minha relação com a dança, com a vida, com a criação. Libidinoso porque a pergunta que não desiste é por que mesmo fazemos arte e produzimos cultura no Brasil. Tamanha exceção no viver é um tempo sem qualquer estabelecimento de parâmetro do que é normal, já que tanta violência já foi normatizada; é um momento eterno em que o país, sua identidade, seu papel de cidadão ou de revolta já não ocupam lugares bem definidos, uma vez que qualquer posicionamento, seja político, ético e, portanto, cultural, estão borrados, confusos, intensos, ambíguos. Tudo parece estranho, quase mesmo sem forma, indefinido. Então isso. Chegamos aqui para, de novo, perguntar por que dança, compreender processos de identificação cultural através do corpo em movimento ou, ainda, nos perguntarmos por que criar relações de ensino, aprendizado, diálogo e difusão da cultura através dos processos artísticos em dança. Essa pergunta não chega ainda a guiar este ensaio, mas o contextualiza. Vários foram os cafés nos últimos anos em que, com amigos ou parceiros, escrevemos projetos, desenhamos sonhos e acabamos confessando como tem sido difícil criar permanentemente em condições adversas, ainda que disfarçadas pelo recente crescimento ou promessa dele, como foi o Brasil dos anos 2000.

UMA CERTA PUL SÃO DE CRIAÇÃO

Interessa-me descobrir aqui como ainda, ainda e ainda (tais repetidas e insistentes vezes), fazer dança hoje é um ato libidinoso, movido pelo desejo - do encontro, do outro, do corpo, da imagem, do movimento e sim do movimento. No esteio da pergunta totem de Pina Bausch o que nos move continua sendo a libido de nos mover. Para quê? Bem, para nada útil a não ser te levar a escrever depois de ler o ensaio, ou ir para aula de dança, ou assistir seu colega nesta noite de quinta-feira em que, ainda à tarde, teria lido esse ensaio. Vá.

E libido seria, talvez, uma das nossas motivações. Pulsão de vida - já afirmava Freud na tentativa de rascunhar o que moveria nosso inconsciente. Libido, pulsão como um estado corporal que se acorda no artista, que faz sentido, que move signos. Este tão confessional ensaio não se presta a conceitualizar, mas supõe que nossa razão de criação é, antes de tudo, uma pulsão, uma libido. E, repare, não se trata da libido facilmente conhecida em sua faceta sexualizada, mas antes uma libido pulsante, definidora de existência. Pulso por existir; então, pulso por criar. E o artista treina isso, repete, ensaia, reconhece padrões, caminhos, possibilidades ou impossibilidades no constante fazer artístico.

Este curioso ofício é desenhado por desejo, por ele movido. Há tempos achava que tal desejo se restringia à vaidade. Outros tempos, era orientado pelo poder. Ainda hoje, tropeço em perceber que parte dessa restrição é conceitualmente brasileira, ou seja, nossas condições socioeconômicas e, portanto, culturais, caracterizam certo tipo de ritmo da libido. Brochante muitas vezes, mas nos acariciamos para reacender o sentido.

E, então, fazemos. Dançamos. Algumas vezes, vê-se tal libido. Em grandes intérpretes. Em coreógrafos entregues à arte do risco, independentemente de ser experiente ou novato. Alguns que escrevem, que performam. Outros que falam e seduzem sobre qualquer possibilidade de verdade. Então isso, dançamos em um platô flutuante, numa casa sobre as águas, oscilamos.

E a subversão é sensato. Subverter a ordem que não é mesmo uma ordem é natural. Fazer dança no Brasil sempre foi algo extraordinário, fora do ordinário. Mesmo qualquer arte. Fazer parte da construção sutil e diária da cultura em um país também libidinoso é reconhecer nossas inconseqüências. Os signos moventes nesse cenário escorregam, não são regulados nem afixados. É talvez. Ou é ainda. Não existe um já, pronto. É uma reticência. Mora nela a libido que nos convence a continuar criando, sejam passos, corpos, cenas ou contextos culturais nos quais a dança pertence mais e mais nos últimos anos.

Então, finalmente, vimos a história passar em frente aos nossos olhos. Uma história escrita com libido, mas de roupa. Não há políticas para que a memória não seja o hábito do esquecimento, mas a permanente lembrança de que criamos dança porque a cultura é um falo, deseja. Menos poética, é uma condição política insistir, acreditar e lembrar que a história é um exercício do desejo: do ofício, do signo, da inexorabilidade.

E do mesmo modo que subversivo, reprimido. Demanda reprimida. Corpo empreendido nas técnicas de se fazer corpo. Mercado repressor, para alguns mais ainda. Imagine aqui reprimido em tal ambiguidade com libidinoso, ou seja, uma represa, um projétil na arma, sempre a postos para se disparar. **Dançar a se disparar.**

Viu-se tal alcance em gozos recentes como fomentos municipais conquistados com certa organização da sociedade civil que pauta, em São Paulo, um mercado de “fomentados”; um êxtase dos coletivos artísticos que desenharam em todo país em torno de dez anos vários artistas que se revelaram numa geração promissora a exemplo do Núcleo do Dirceu (Teresina – PI) e do Couve Flor Mini Comunidade Artística (Curitiba – PR), ou mesmo do Dimenti (Salvador – BA); uma explosão continuada e persistente de festivais de dança de médio porte como Enartci (Ipatinga – MG), Interações e Conectividade (Salvador – BA) ou mesmo programas culturais fundamentais para a dança do início dos 2000, como foi o Rumos Dança do Instituto Cultural Itaú e, mais recentemente, a programação continuada Modos de Existir (SESC Santo Amaro, São Paulo); e ainda o fôlego gerado por encontros artísticos em forma de residência como o Lote# (São Paulo) e das ocupações de salas de teatro em forma de edital da Fundação das Artes (Rio de Janeiro, São Paulo).


FRANÇAS,
SCHWARTZ,
OTAHKE

Numa espécie de investigação dos artistas da dança interessados em tornar seu fazer mais e mais libidinoso, tropeço com muitos que mais ou menos, intencionalmente ou não, tornam seu movimento um insistente desejo de recriar contextos. São curadores do seu fazer artístico. São coreógrafos, intérpretes, ícones de um tempo em que a dança também é um fauno de Nikinsky. Menos por sua aparência narcisa ou sedutora, e mais pela sua paixão.

De Leornado França, sabemos que desde a videodança “Erolivro” (2010), passando pela extensa pesquisa Erotismo do traço (blog (<https://leofr.wordpress.com/about/videos>)) que reúne observações de criação do artista, até recente publicação, que tem performances anteriores como “Brecha” (trechos de ensaio durante a criação de Brecha (2008-2009) em Lisboa, Portugal, em 2010 e no Quarta que Dança, Teatro Castro Alves, no mesmo ano), até recente publicação (2014), o artista se ocupa de um espaço discursivo e corporal da performatividade. E talvez isso o melhor defina numa pulsão de criação em que o erotismo interessa, performa.

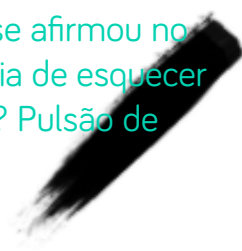
De Wagner Schwartz (www.wagnerschwarz.com), completamos dez anos de “Transobjeto” (2004) e, na ocasião de encomenda artística do Centro Cultural São Paulo, apresentou também em 2014, “Mal Secreto”, história narrada de maneira performativa, entre fotos e lembranças de corpo. O artista, também com o ato deliberado da escrita, faz da dança aquilo que o move. Ainda com “Piranha” (2009) e recentes trabalhos como intérprete na França, continua um artista que pulsa, ritmadamente.

Elisa Otahke, jovem artista, mas nada iniciante, fez um vinco na história da dança em 2013-2014 com “Tira meu fôlego”, com um irônico simples procedimento de cinco artistas que te convencem porque estão apaixonados. Nada trivial, a dança se esgarça, expande seu sentido mais sensorial, em paixão, que não é pouco libidinoso.



Michelle Moura faz “Fole” (2014), “Cavalo” (2010), precedidos de uma extensa pesquisa cênica e atualizada em seu mestrado na Amsterdam School of the Arts, Theaterschool, ficcionando percepções de seu corpo, voz, imagem, assim resumido (www.akl.nl/en/theaterschool/graduates/2015/student/michelle-martinsmoura). Vejo lá libido na pesquisa, termo desgastado por qualquer parâmetro porque é mesmo da prática contemporânea do ofício, do mercado, e mesmo da universidade, mas ela simboliza um comprometimento quase monogâmico em relação ao percurso que se insiste na pesquisa que seus trabalhos afirmam.

Então temos muitos libidinosos franças, schwartzs, otahkes e mouras; temos pinheiros (Tuca, Salve), temos rodrigues (de Lia), temos saldanhas (de João), e temos jovens destes talvez silvas para ser genérica mas não menos prestigiosa a uma nova geração que, como outras tantas antigas, insistem em fazer dança. Libidinosos! A dança, quando jovem se afirmou em seu compromisso de produzir conhecimento, quando se afirmou no segmento de uma dada política pública, não haveria de esquecer o motivo pelo qual nos movemos. Pura libido, não? Pulsão de vida. Inevitável. Performance de libido.



Nirvana Marinho é artista da dança. Gestora Cultural. Graduada em 1999 pela UNICAMP, no curso de Dança (bacharelado e licenciatura). Doutora em Comunicação e Semiótica (2006, PUC-SP). Desde 2000 atua em pesquisa, gestão e curadoria. Dedicou-se à gestão do Acervo Mariposa, programa cultural de gestão do acervo de vídeos de dança, desde 2006. Em 2012, realiza o Trepadeira, modos de criação compartilhados, ação de programação da Sala Crisantempo com artistas de São Paulo e do Brasil. Em 2014 atuou na Curadoria de Dança do Centro Cultural São Paulo. Em 2015 empreende projetos de curadoria em dança, história e acervo.



**QUANDO
OS
COELHOS**

SAIRAM

Rafael Pacheco
Cristiane Wosniak

DA

TOCA

Este ensaio é um convite para uma reflexão sobre o fenômeno observado, em 2015, na 'toca' da [Téssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná](#) ou seria fora dela? Coelhos saindo da toca/palco e invadindo a cidade/centro histórico de Curitiba? De que estamos falando? E por que o fazemos?

Vamos por partes.

PARTE I

NATURAL

Como artistas da dança temos nossas carreiras alicerçadas pelas paredes institucionais da UFPR que nos abrigam, sem, contudo, sentirmos qualquer pressão ou restrições em termos de processos de criação, proposições de projetos, ideias, temas polêmicos, caminhos metodológicos. É com esta tranquilidade e posicionamento crítico que atuamos junto à Téssera Companhia de Dança – que em 2016 completa trinta e cinco anos de atividades ininterruptas ligadas à dança – a partir da opção pelos fundamentos formativos e estéticos da dança moderna como forma de pensamento e ação para os corpos, movimentos e performances que se instauram neste coletivo. Tarefa árdua. O tempo persiste e se transforma, adaptam-se os materiais com os quais trabalhamos, mas não se perde a sua essência ou força motriz na qual acreditamos: dança moderna com elementos de teatro.

Como forma de pensamento e método de criação, os coreógrafos da companhia se alternam em proposições, mas partem sempre de uma ideia que, a partir de intensa pesquisa de movimentos, laboratórios de improvisação e composição com o elenco, passa a ser reelaborada e finalmente concretizada pelos criadores, em uma espécie de assinatura estilística que se tornou a identidade do grupo.

O conteúdo das performances artísticas não possui um caráter autobiográfico. O indivíduo – artista/intérprete/bailarino – contribui com o

processo de criação, no sentido da apropriação da ideia, da interpretação cênica, do olhar para o gesto e incorpor(ação) ao seu modo particular de se mover e (co)mover. O indivíduo adere ao coletivo quando a dramaturgia da cena assim o requer.

Existem espaços plurais nas redes de interpretação da obra em que o(a) bailarino(a) é convidado a propor questões resultantes de suas indagações pessoais na composição de determinados movimentos, gestos, sequências, relações e conexões com os demais componentes da coreografia. Sim! Coreografia. Não fazemos teatro dançado. A proposta é clara: dança com elementos constitutivos do teatro. Se a linha interpretativa segue em maior ou menor grau os processos descritos por Stanislavsky, Grotowski ou Brecht na construção dos personagens, este fator depende da obra em questão.

Os corpos dançantes da Téssera formam uma rede signica e se (re)tecem continuamente enquanto uma manifestação da arte do corpo em diálogo – mas não subordinação – às demais linguagens artísticas, como o figurino, a composição sonora, a cenografia, o texto (no caso de adaptações literárias) e a direção cênica. Os bailarinos desempenham seus papéis em cena. Desempenham seus papéis não só como indivíduos/artistas/seres físicos em movimento, mas também como objetos/meios estéticos/personagens. Esta é a forma de pensamento e ação que comporta a dança praticada na UFPR.



Em decorrência da intensa exploração de temas ligados à contemporaneidade e, dentre eles, a crescente **violência** e até os liames da **ultraviolência**, o coreógrafo Rafael Pacheco inicia, em 2013, a pesquisa do tema, a coleta de material – depoimentos, matérias jornalísticas, filmes documentários e ficcionais, além de imagens que extrapolam as redes sociais – **mesclando realidade, fantasia, símbolos de violência, amortecimento social, escapismo, (a)moralidade, identidades fragmentadas, o sujeito com máscaras sociais e finalmente o descentramento do sujeito, provocado pela pós-modernidade.**

Iniciam-se, em 2014, os processos de criação envolvendo a estrutura narrativa, interpretativa e cenográfica da obra. Os primeiros ensaios envolvem intensas discussões, leituras de textos, perguntas, tarefas aos bailarinos – observação dos fenômenos do cotidiano/violência no âmbito de verificação pessoal/in loco – coleta de relatos, laboratórios de improvisação, composição e interpretação teatral.

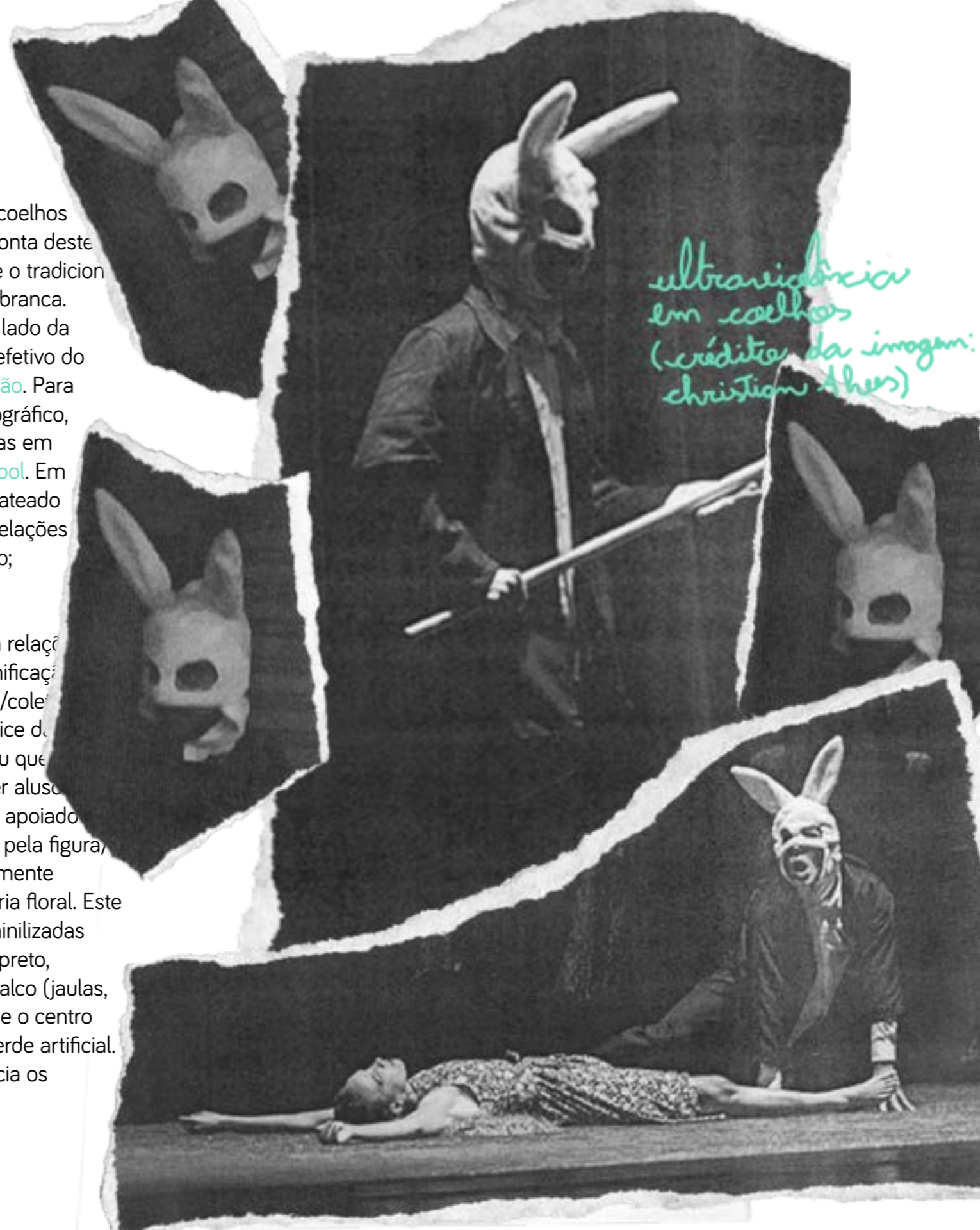
Aos poucos, surge a imagem/adereço icônico: a máscara social que seria um dos fios condutores da dramaturgia e da narrativa coreográfica. Trata-se da máscara de um coelho branco, felpudo, fofo. Inofensivo? A ideia da aparente e (im)provável violência associada a este símbolo não se comprova assim tão efetiva. De acordo com pesquisa filmográfica e demais imagens disponíveis em plataformas digitais, este símbolo surge, de forma insistente, em atitudes nonsense, provocativas, sanguinárias, eróticas, perversas e até associadas ao horror. Ambiguidade? Certamente. E este fator interessa bastante ao criador.

*máscara social / icônico
(crédito da imagem:
Cristian Alves)*

De onde 'brota' a violência gratuita? E a ultraviolência? Existem mecanismos sociais aparentes para prever o suposto ataque?

O fio condutor seria 'amarrado' com a figura de um coletivo de coelhos mascarados. Desafio para a criação de um figurino que desse conta deste aglutinado de indivíduos (des)personalizados. A ideia recai sobre o tradicional traje social masculino completo: calça e paletó pretos e camisa branca. O social, o humano e o animalesco. O paletó e a máscara. Este lado da equação estando resolvido – o coletivo – restava o argumento efetivo do ataque da ultraviolência. **A objetificação do delito, da fúria, da ação.** Para configurar cenicamente o apoio ao gesto e ao movimento coreográfico, o coreógrafo recorre novamente às imagens icônicas visualizadas em função da ordem do 'ataque', do golpe violento. **O taco de beisebol.** Em seu processo de abstração e estilização, um **bastão de metal** prateado transcende o próprio taco de madeira, tornando-se seu signo. Relações semióticas triádicas: objeto/taco; signo/bastão cênico metalizado; interpretante/ultraviolência conceitual.

A coerência conceitual da coreografia, também se apoiando em relações triádicas semióticas, apontava para dois vértices da rede de significação completas: o objeto da violência/taco e o agressor em potencial/coelho. Mas, a pergunta a seguir tentava desvelar o terceiro vértice da obra: sobre quem ou o que a violência é desencadeada? Qual ou quem seria o elemento destinatário do processo? Ainda sem pretender alusões a citações e adequações às questões de gênero, mas firmemente apoiado em termos de sua pesquisa imagética prévia, o coreógrafo opta pela figura do sujeito feminino em sua constituição emblemática e conscientemente estereotipada: bailarinas trajando vestidos sociais com estamparia floral. Este contraponto entre coelhos masculinizados versus mulheres feminilizadas acontece cenicamente em um ambiente recoberto com linóleo preto, ladeado por plataformas em três níveis nas laterais e atrás do palco (jaulas, gaiolas, galerias de espectadores a assistir uma luta?!), sendo que o centro do ambiente é recoberto por um enorme retângulo de grama verde artificial. Neste centro simbólico é onde a dramaturgia coloca em evidência os principais debates sobre a ultraviolência.





Esta 'toca' criada pela Têssera Companhia de Dança coloca em cena dez artistas trajando figurino que remete à identificação de gênero feminino e dez artistas cujo figurino remete à identificação de gênero masculino. Durante uma hora de atuação são travadas relações marcadamente de oposição entre os dois grupos, que, em sua maioria, **submetem violentamente o grupo de gênero feminino**. Algumas reações deste último grupo são esboçadas ao longo da narrativa, mas sem sucesso aparente.

O final, entretanto, de forma surpreendente, inverte o papel de dominância e propulsor da ação violenta. É uma artista claramente identificada com o figurino de gênero feminino que se apodera, literalmente, da máscara do suposto líder dos coelhos e saboreia o poder daí advindo, tornando-se a encarnação da violência e do comando do ataque. Ela executa um gesto simbólico pedindo/exigindo silêncio aos demais personagens coelhos que fazem um barulho ensurdecedor momentos antes do final da cena. A personagem olha fixamente para a plateia e caminha lentamente em direção à mesma como a partilhar o novo momento prestes a começar...**Revanche?!**

PARTE II

RECONSIDERAÇÃO

Sucesso de público e crítica, a obra *Coelhos* tem sua estreia na temporada de 04 a 08 de junho de 2014, no Teatro da Reitoria da UFPR. A coreografia é assinada por Rafael Pacheco, com trilha sonora de Helen de Aguiar e iluminação de Luiz Tschannerl. Os figurinos foram idealizados pelo próprio coreógrafo e executados por Terezinha de Lourdes (Neca), sendo que as máscaras icônicas foram criadas por Cisléa Maria dos Santos.


Como consequência da grande repercussão da obra na mídia, comentários de um público entusiasmado e a atemporalidade do tema, visto que os processos de violência urbana anotados no primeiro semestre de 2015 tornaram-se evidentes e indiscutíveis, optou-se por realizar no primeiro semestre de 2015 uma remontagem da coreografia, acrescentando-lhe alguns elementos que foram repensados após sua estreia.

No release do programa de 2015, pode-se notar a frase “ação violenta e imediata que desencadeia um conflito direto na relação humana sem prever ou medir consequências” (COELHOS, 2015, p. 1).

Qual seria a justificativa para a remontagem de uma obra de repertório?

A ideia era simplesmente revigorar os parâmetros e modos de operação e manutenção de um repertório que atravessa o espaço-tempo institucional ampliando a percepção de continuidade, reelaboração e reinvenção das próprias obras. Em síntese: liberdade de (re)criação. A recriação de *Coelhos*, poderia proporcionar ao criador uma nova oportunidade de reexaminar as possíveis inter-relações entre coreografia e público, ambiente institucional e extra-institucional, além de propor, também, possíveis alterações em seus traços compositivos e simbólicos.





A reestrea acontece na temporada de 01 a 04 de julho de 2015 nas dependências do Teatro da Reitoria e novamente se tornou um sucesso de público e crítica especializada com a mídia local dando ampla cobertura em sua programação para divulgar a obra.

Entretanto, o foco desta segunda parte de nossa reflexão, é o fenômeno extra-institucional que a ideia da ultraviolência, do espaço urbano e do cotidiano gerou.

Nas duas semanas que antecederam ao espetáculo, um grupo voluntário de bailarinos decide corporalizar as questões abordadas na obra coreográfica e transportá-las para fora do âmbito do estúdio de dança, da universidade ou do palco onde a temporada aconteceria. O espaço escolhido para esta ‘intervenção performática’ tem lugar no centro histórico de Curitiba – Largo da Ordem e imediações – no período noturno, após o término das aulas e ensaios da companhia e contou com a participação de

*intervenção!
performance
urbana*



bailarinos devidamente trajados com peças do figurino (sobretudo paletós e máscaras de coelhos), mas também com resquícios de suas particularidades como indivíduos (calça jeans e tênis, por exemplo). Enquanto um grupo, notadamente, sai da 'toca institucional' e performa pelas ruas, galerias, praças, mesas de bares da localidade, calçadas, terrenos baldios e logradouros públicos, desempenhando as identidades de seus personagens coelhos por meio de suas intervenções corporais individuais, outro grupo registra os momentos por meio de imagens fotográficas, posteriormente editadas e divulgadas em redes sociais. Em interações com os transeuntes, com os diferentes espaços e suas propostas de ocupação, com a ambientação clara/escura oferecida pelos postes de iluminação, o pequeno grupo de performers provoca novas relações entre os corpos atuantes no(do) palco que agora transcendem o ensaio e a codificação relacional prévia para abrirem-se a proposições inusitadas, produtos do acaso, do (des)encontro, do momento, do aqui e agora. Performance em seu ato total.

Refletir sobre este fenômeno 'extra-toca' é também refletir e observar a incrível intermedialidade e convergência do universo artístico e comunicacional. Sim, comunicacional! Este fenômeno, entretanto, não pode ser analisado apenas sob o viés da intensa forma de divulgação que as imagens e situações geradas pelas intervenções urbanas noturnas provocou nas mídias sociais e reverteu em um aumento e variedade de público às apresentações da temporada artística.

Ao nos referirmos à intermedialidade e à convergência arte/comunicação, estamos adentrando em conceitos que envolvem todas as mídias que se tramam e se (re)tecem continuamente na elaboração de um espetáculo de dança. Estas tramas de muitos fios são desenvolvidas simultaneamente e em íntima relação estética e semiótica, utilizando-se, para isso de diferentes dispositivos midiáticos, que se transformam, no processo, abrindo-se a incontáveis possibilidades de leituras.

Neste sentido, o fenômeno que denominamos 'quando os coelhos saíram da toca', constitui-se, para nós, como um experimento cênico intermediário, comunicacional e performático; um evento de transformação onde o corpo em movimento tem presença e ação/fluxo constante em meio à cidade e ao espaço urbano que o albergou e dançou com ele.

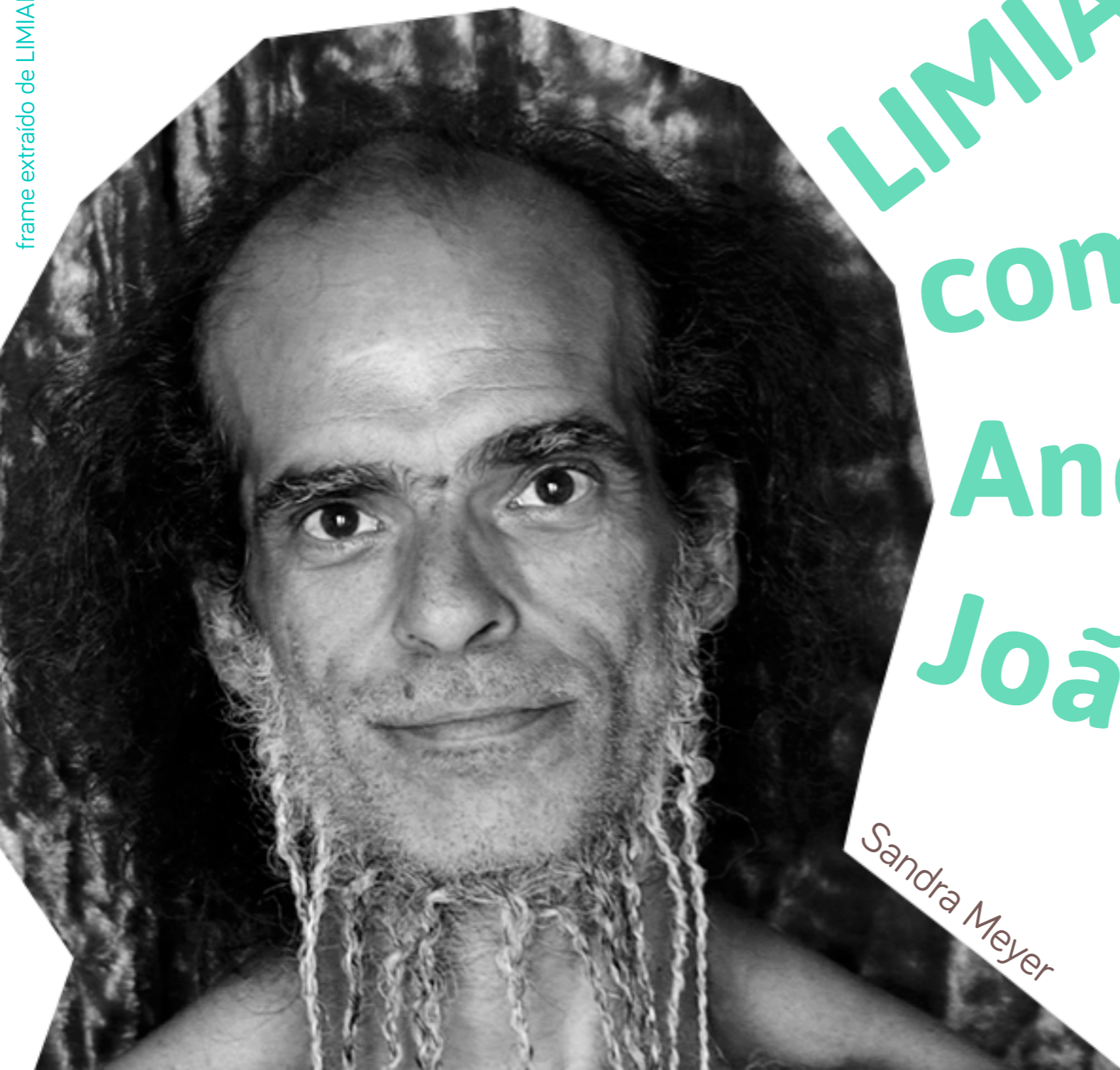
Rafael Pacheco é diretor da Têssera

Companhia de Dança da UFPR. Coreógrafo, ator e diretor profissional. Especialista em Dança e graduado em Educação Física pela Universidade Federal do Paraná. Foi membro do corpo docente do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da PUC-PR, do Curso de Danças Clássicas do Centro Cultural Teatro Guaíra e do Curso Permanente de Teatro do Teatro Guaíra. Atuou em diversas peças teatrais no Paraná, nas funções de ator e diretor, além de ter participado como ator em produções para o cinema. É coreógrafo premiado em diversos Festivais de Dança nacionais e tem seu trabalho reconhecido pela Crítica Especializada em Dança. Atua com a Têssera Companhia de Dança da UFPR desde a sua fundação, em 1981.

Cristiane Wosniak é coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Doutora em Comunicação em Linguagens (linha de Estudos de Cinema e Audiovisual) pela Universidade Tuiuti do Paraná. Mestre pelo mesmo programa (linha de Cibernética e Meios Digitais). Especialista em Artes e Dança pela Faculdade de Artes do Paraná. Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela PUC-PR e Ciências Biológicas pela UFPR. É professora adjunta do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Unespar - campus de Curitiba II/ FAP. É artista da dança e pesquisadora de temas relacionados à Semiótica da Dança, Dança, Tecnologia e Comunicação, Cinedança, Videodança e Ciberdança. É membro dos Grupos de Pesquisa CINECRIARE (Cinema: criação e reflexão) da Unespar e GRUDES (Desdobramentos Simbólicos do Espaço Urbano em Narrativas Audiovisuais) da UTP.

REFERÊNCIAS

-COELHOS. Têssera Companhia de Dança. Universidade Federal do Paraná. Teatro da Reitoria da UFPR - Curitiba: 01 a 04 de julho de 2015. 1 programa: color. (p. 01).



LIMIARES

com e sobre

Anderson

João Gonçalves

Sandra Meyer

OS HOMENS, NÃO TÊM
DE FUGIR A VIDA
CESSIMISTAS,
ALEGRES
E UM
QUE DESEJAM
CHEIAS

Uma recente e intensa experiência como diretora de um documentário em vídeo sobre dança é o motor afetivo desta escrita. O filme a qual me refiro chama-se LIMIARES, um documentário com e sobre Anderson João Gonçalves (Curitiba, 1964 - Florianópolis, 2010)¹. O meu envolvimento com Anderson vem de anos de experiências em dança, as quais tive o privilégio de acompanhar desde meados dos anos 1980 como bailarina, amiga, professora, coreógrafa e espectadora. Ele criou performances, figurinos, cenografias, coreografias e imagens filmicas em diferentes contextos. Em Florianópolis, nos anos 1980 e 90, gerou ideias inovadoras e participou da fundação de coletivos de dança, além de dançar em companhias nacionais². Entre os anos 1994 e 2009, em cenas memoráveis, consolidou sua opção profissional, dedicando-se integralmente ao Grupo Cena 11 Cia de Dança.

O projeto iniciou com uma entrevista inédita de 1h15 feita pelo fotógrafo Pedro Alipio Nunes com o bailarino Anderson Gonçalves em agosto de 2009, cerca de 5 meses antes do seu falecimento. Realizada na garagem da casa em que viveu com seus pais desde criança, no bairro Bela Vista, na Grande Florianópolis, a entrevista revela fatos marcantes de sua vida e arte. Inicialmente tivemos dúvidas acerca de como as relações entre memória, afeto, morte e vida em um depoimento de cunho tão confessional e visceral poderia constituir-se num filme de dança. Após dois anos iniciamos um projeto com vistas a realizar

o documentário, que seria futuramente custeado por meio de aportes públicos de incentivo à cultura³. A confiança e a generosidade de Anderson conosco em relação à utilização da entrevista em um documentário, aliadas aos documentos pessoais por ele guardados por anos e a mim confiados na época encorajaram-nos a iniciar a produção do documentário. Tinha que ser feito. Aquele era o Anderson que conhecíamos, franco e aberto à experiência. Ele a seu modo, assim como o pedagogo espanhol Jorge Larossa Bondia, definiu experiência como algo que nos transpassa, nos modifica⁴. O que se deu comigo também ao ser tocada por essa experiência.

DIÁRIO A VIDA: UMA VEZ MAIS

1-Projeto finalizado em 2014, com direção de Sandra Meyer; Assistência de direção de Anderson do Carmo; Roteiro de Sandra Meyer, Pedro Alípio e Anderson do Carmo; Direção de fotografia de Pedro Alípio e Marco Martins; Edição de Jefferson Bittencourt; Direção musical e composições de Diogo de Haro e Produção executiva de Gláucia Grigolo.

2-Nos anos 1980 fundou o Grupo Cena 11 (1986) e integrou o Grupo Raça (SP) e o Grupo Vacilou Dançou (RJ). Em 1991, junto a Amarildo Cassiano cria um novo Grupo, VOSS Cia de Dança, com curta duração.

3-O projeto foi contemplado com o Vlllo Prêmio Funcine de Produção Audio Visual Armando Carreirão 2012, numa realização do Fundo Municipal de Cinema e da Prefeitura de Florianópolis, com apoio da Cinemateca Catarinense e da Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes e Prêmio Catarinense de Cinema – Edição 2012, numa realização do Governo do Estado de Santa Catarina, por meio da Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte e da Fundação Catarinense de Cultura.

4-De acordo com Bondia (2002, p. 21) a experiência é “o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, o que acontece, ou o que toca [...] a cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.”

Ah, essa força vem do momento, da hora, em passar, em viver, porque eu acho que muitas coisas as pessoas às vezes falam só pesquisando, estudando, analisando, mas eu acho que a gente aprende mesmo quando passa, porque enquanto a gente não passa...as vezes tem que cair mesmo para a gente dar valor de quando a gente está em pé, porque se a gente está sempre em pé e vendo os outros caírem e procurando saber porque que caiu, não é tão forte, a gente só vai ter estatísticas e deduções, agora quando a gente cai a gente sabe que dói, a gente sabe que perde, a gente sabe o quanto custa, o quanto é difícil voltar, por mais que pareça que volte bem rápido, que não atinge, mas atinge, é o poder...

o documentário, que seria futuramente custeado por meio de aportes públicos de incentivo à cultura³. A confiança e a generosidade de Anderson conosco em relação à utilização da entrevista em um documentário, aliadas aos documentos pessoais por ele guardados por anos e a mim confiados na época encorajaram-nos a iniciar a produção do documentário. Tinha que ser feito. Aquele era o Anderson que conhecíamos, franco e aberto à experiência. Ele a seu modo, assim como o pedagogo espanhol Jorge Larossa Bondia, definiu experiência como algo que nos transpassa, nos modifica⁴. O que se deu comigo também ao ser tocada por essa experiência.

é o poder que a gente tem, que a gente não sabe que tem, e olha que eu não defendo nada dessa história de poder, de concentração, de... nada assim, não sou exotérico, não me acho exotérico, mas eu tenho a força de um... mas me vejo com a força de um... de um exotérico assim, até aparento né, as pessoa sempre perguntam: “Meu Deus, de que religião que tu és? O que tu faz?” e eu digo assim: “Nada, eu gosto de ser assim”, aliás eu gosto de ser de tudo quanto é tipo, o que precisar ser eu sou, eu aconteço, eu não idealizo, quando eu vejo eu já estou, eu sou muito de deixar a coisa acontecer... muito de... como é quando a gente não... quando a gente não idealiza? Quando a gente não organiza... a gente...

A gente começou a formar grupo de teatro de garagem, que era o que a gente fazia. Essa garagem aqui já foi trem fantasma, já foi circo, ela se transformava em tudo que a gente queria.

A entrevista foi realizada com o intuito de ser apenas de um registro do momento da vida dele. Sem planejamento de luz ou mesmo de cenário, abriu um espectro ainda pouco conhecido do bailarino: suas confissões a respeito de sua infância, sua família, seu envolvimento com dança, seus problemas de saúde, e outros assuntos caros à atual banalização que a mídia costuma dar ao histórico de um artista. Anderson estava à vontade para falar de todos os assuntos, numa fase madura de sua vida e, ao mesmo tempo, ainda prenhe do que resultou na sua morte pouco tempo depois. Como ressalta a crítica e jornalista Néri Pedroso, no depoimento de Anderson há uma morte anunciada, aquela que a gente, eu, você e toda a plateia não consegue enxergar ou se recusa a vê-la - por cegueira ou por impossibilidade⁶.

Por meio de depoimentos, ora delicados, ora contundentes, o discurso de Anderson revela a sua verve inventiva e as suas fragilidades, somado a imagens de suas performances em importantes companhias de dança catarinenses e nacionais, em especial o Gupo Cena 11 Cia de Dança⁷. **LIMIARES** direciona as lentes para o ato de dançar, investe no ser artista, um corpo-artista, com suas indiossincrasias e intensidades. O projeto apresenta dois vídeos correlacionados. O primeiro, **LIMIARES** - com Anderson, de 56 minutos, leva em conta sua visão de mundo e suas experiências por meio de uma narrativa que é conduzida pelo próprio artista no último depoimento concedido em agosto de 2009 ao fotógrafo Pedro Alipio. O local da entrevista é aquele em que ele viveu suas primeiras experiências em arte, tendo lá residido até o seu falecimento. Desde jovem, ali experimentava cenas teatrais com os amigos do bairro e se imaginava um dia

O artista viveu intensamente as fronteiras entre arte e vida. Corporificou experiências múltiplas e limitrofes, constantemente atravessadas por sensações e desejos, cada vez mais difíceis de se enquadrar em esquemas de representação. Os limiares por onde andou lembram o percurso de artistas cuja instabilidade entre risco e prudência é demasiado crítica a ponto de comprometer a integridade física, feito um corpo-sem-órgãos, próximo à concepção deleuziana, desterritorializando e tentando novamente territorializar. Um corpo vibrador e vibrátil. Sua atitude colocava em xeque representações normativas de gênero, tendo experienciado subjetividades outras, como pode ser visto em uma das cenas do documentário (imagem capa do ensaio), numa performance como drag queen nos anos 1990, onde é possível observar o cenário de fundo, improvisado pelo artista.

6-Email enviado à autora após o lançamento da primeira parte do documentário, no Festival Múltipla Dança, em junho de 2014, na Fundação Badesco, em Florianópolis.

7-Além da fala ao fotógrafo Pedro Alipio, o documentário conta com trechos de uma entrevista concedida no início de 2009 à pesquisadora Jussara Xavier.

A dança para mim sempre foi um amor assim, é viver, para mim dançar é viver porque eu não me imagino fazendo outra coisa. Quando eu paro de dançar eu fico depressivo, eu fico triste, eu sou outra pessoa, e quando eu danço não, quando eu danço a vida para mim é uma maravilha, para mim só existe amor, só existe coisa boa, e quando eu largo da dança eu até procuro... não sei, nem é bom falar [sorri] Eu procuro me fechar assim, eu fico muito... muito interiorizado e parece que eu perco o mundo assim, parece que daí eu vou para dentro de mim e não tenho mais nada, é como eu estou me sentindo ultimamente.

Sonoridades externas diversas - de latidos de cães a buzinas de automóveis - se misturam ao depoimento de Anderson. Há uma precariedade envolta no espaço que de toda forma ganha potência, pois revela os estados de imprevisibilidade e de agenciamento constante com os ambientes que rondaram os seus processos indissociáveis de vida e arte. Como ressalta Néri Pedroso, “o imperfeito, o aparentemente provisório resulta numa força, aqueles barulhos, a precariedade do cenário que parece poder se desmontar a qualquer momento, tudo potencializa o trabalho”⁸. Neste primeiro vídeo, com Anderson, buscamos interferir o menos possível no sentido e fluxo das suas falas, o que implicou não interromper na edição sua vocalidade desconcertante, numa frequência quase infantil e respeitar seus tempos de silêncio, seu entendimento de mundo, sua gramática peculiar, seus olhares para o alto à espreita das palavras escorregarem do pensamento até a boca.

Um dos desafios como diretora do documentário era permitir que a escolha das imagens do discurso anormalizador do artista acerca dos seus próprios processos de subjetivação, à margem de modelos de comportamento, estivesse à altura de sua potência performativa como artista⁹. Lembrei de uma entrevista em que Felix Guatarri (2015, p. 8) declara o seu interesse em “ligar a pulsão à existência, ver como é que há construção de existência, lógica da existência, máquina da existência, heterogênesse dos componentes existenciais”. O filósofo destaca que, se quisermos compreender a existência, se faz necessário repensar a representação de objetos já discursivos. Deveríamos procurar a pulsão antes dessas relações da discursividade no espaço, no tempo, nas relações energéticas. Em sua fala Anderson deixa a ver sua maquinaria existencial, assim como em sua dança precisa e potente. A enunciação de seu discurso em LIMIARES, ora verbalizado e ora dançado, falsamente ingênuo e simplista, revela uma pulsão de existência inventiva¹⁰ e subversiva nos acordos entre arte e vida, na desconstrução de identidades fixas e de gênero.

8-Email enviado à autora após o lançamento da primeira parte do documentário, no Festival Múltipla Dança, em junho de 2014, na Fundação Badesc, em Florianópolis.

9-O artista discorre sobre seu envolvimento com drogas, o fato de ser soropositivo, sua sexualidade, dentre outros aspectos.

10-A invenção não é iluminação súbita, instantaneidade, tampouco espontaneidade, como salienta Virgínia Kastrup (2008); implica duração, trabalho com restos, prática de tateio, de experimentação. Se faz com a memória. Diferente da criatividade a invenção não seria apenas solução de problemas, mas invenção de problemas. Envolve a experiência da problematização.



Um segundo vídeo, **LIMIARES** - sobre Anderson, de 82 minutos (imagem ao lado), apresenta depoimentos de artistas, professores e pesquisadores. Adilso Machado, Alejandra Ahmed, Amarildo Cassiano, Jussara Belchior, Jussara Xavier, Karin Serafin, Marcela Reichelt, Marcos Klann, Mariana Romagnani, Mauren Esmanhoto e Vera Torres falam sobre os desafios da arte e do ser artista no convívio com Anderson, em cena e fora dela. As falas dos entrevistados sinalizam maneiras com que Anderson intensificava arte e vida e sua presença/ausência. Performer singular, ele sabia trabalhar com uma corporeidade própria, sem sucumbir a modelos idealizados de corpo e de movimento.

Eu me envolvo automaticamente com tudo o que eu estou fazendo, e isto me deixou muito a mercê da possibilidade de deixar eu me entregar e rolar tudo. [os olhos começam a ficar levemente avermelhados]. Eu acho que eu não tenho limite [leve suspensão bem quanto para o mal. Eu não tenho limite [leve suspensão quase...quase morrendo mas não morreu...quase acabando mas não acabou, eu brinco muito com os meus limites, eu procuro algo] uma nova [pausa, olhos para cima verdade eu não acredito...eu vou só sentir o que...na acontecer daqui para frente, eu não sei nada, eu vou sei daqui pra trás que é o que eu tô falando [risos; pausa; olhar fixo para a câmera]]

A performatividade de Anderson é um mergulho onde se intensifica o tempo, o envelhecimento, a entropia num devir-dança. Com suas longas barbas brancas, como diz Alejandro Ahmed, ele trouxe para o Cena 11 a possibilidade de abordar o tempo de forma concreta¹². Seu corpo forte e viril em contraponto a um rosto maduro emoldurado por longos cabelos e barbas brancas desconstruía todo um discurso idealizado e impregnado da dança cênica ocidental sobre como deve ser o corpo de quem quer ou pode dançar. Anderson trazia um virtuosismo de outra ordem, do corpo que é feito para ser percebido naquilo que ele, sob duras penas, construiu: uma corporeidade singular¹³ e heterogênea. Com inteligência e perspicácia, lidava em cena com maestria com o acaso e a mudança, fazendo de suas performances não raro um acontecimento.

Com ele os bailarinos do Grupo Cena 11 aprenderam por quase vinte anos a lidar com a imprevisibilidade. Um corpo inteligente e disponível, “que não corria atrás de uma estética ou jeito de ser, sabia trabalhar com o que ele tinha”¹⁴, relata Malu Rabelo. Ou como ressalta Karin Serafin, “não adiantava ensaiar, porque na hora não ia ser daquele jeito, tínhamos que lidar com o momento”¹⁵. Além de ser um artista da presença, ele era um rebelde, constata Alejandro Ahmed, “alguém que era capaz de modificar através de seus dispositivos próprios, uma rebeldia que era um quase método, de um não saber sabendo. Era um punk por natureza.”¹⁶

12-Depoimento de Alejandro Ahmed, diretor do Grupo Cena 11 Cia de Dança, para o documentário com Anderson, em dezembro de 2014.

13-Para Felix Guattari e Suely Rolnik (1986, p.68) a singularidade é um conceito existencial; já a identidade é um conceito de referência, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros estes que podem ser imaginários.

14-Professora do Grupo Cena 11 Cia de Dança. Depoimento para o documentário com Anderson.

15-Depoimento de Karin Serafin, integrante do Grupo Cena 11 Cia de Dança, para o documentário com Anderson, em dezembro de 2014.

16-Depoimento de Alejandro Ahmed para o documentário com Anderson, em dezembro de 2014.

As práticas em dança revelam modos de subjetivação, de invenção de conceitos e de técnicas, maneiras próprias de estar junto que, em sua grande maioria, não ganham visibilidade nem são devidamente observadas e problematizadas. “O que significa dar a voz àquilo que ainda a não tem?” Dar voz a um dançarino em meio a um coletivo de anacronismos, mas é também uma certa biografia do dançarino, feita de movimentos de construção de um retrato, ainda que parcial, dos últimos trinta anos da dança na cidade de Florianópolis, nos seus de artistas como Anderson. A visibilidade de sua trajetória como artista contribui para o registro da memória da dança catarinense e nacional. A noção de biografia em LIMIARES agencia memórias moduláveis em identidades não fixas, tais como as que Anderson intensificou. Anderson já dava aula e coreografava antes mesmo de aprender a dançar. Como chama a atenção a pesquisadora Vera Amaral Torres em seu depoimento para LIMIARES, ele começou a dançar sem saber dançar, nos anos oitenta do século passado, numa Florianópolis que apresentava um contexto fragmentado, com aulas de técnicas, mas não uma formação integrada em dança.

Nesta aventura liminar que perdurou por tantos anos, Anderson, seus companheiros de cena e seu público compartilharam o que se erguia diante destes como um campo de forças: a presença de um corpo potente, espaçado e temporizado. Anderson permitia que o espectador, aquele que presencia uma ação, que a observa mais passivamente, experimentasse ser num expectador, aquele que se mantém na expectativa, ou seja, num estado de alerta perante as suas incessantes provocações como artista.

Sandra Meyer é professora titular do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) e no curso de Licenciatura em Teatro. É doutora e Mestre em Artes, Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e autora dos livros *A Dança Cênica em Florianópolis* (1994) e *As metáforas do corpo em cena* (2009, 2011), e co-autora de *Tubo de Ensaio, experiências em arte e dança contemporânea* (2006); *História em Movimento – Biografias e Registros em Dança* (2008) e *Coleção Dança Cênica - Volume 1* (2008) e *Volume 2* (2012).

REFERÊNCIAS

- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Campinas: Revista Brasileira de Educação, 2002.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- GUATTARI, Félix. *As pulsões*. Publicação anual do Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos pós-graduados em Psicologia clínica da PUC-SP. Disponível em: <http://www.atelierpaulista.com/wp-content/uploads/2011/01/Cadernos-de-Subjetividade-2010>. Acesso em 22 ago. 2015.
- KASTRUP, Virginia. TEDESCO, Silvia. PASSOS, Eduardo (Org.). *Políticas da cognição*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- MEYER, Sandra. *Te convido para uma outra dança*. In: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera. *Histórias da dança. Coleção Dança Cênica, Volume 2*. Florianópolis: Editora UDESC, 2012, pp 182-199.
- MEYER, Sandra LIMIARES. *Com e Sobre Anderson João Gonçalves*. Documentário em vídeo. Florianópolis: VII Prêmio Funcine de Produção Audio Visual Armando Carreirão 2012; Prêmio Catarinense de Cinema Edição 2012.
- PELBART, Peter Pal. *As pulsões*. Entrevista com Félix Guattari. *Cadernos de Subjetividade Pós-Graduação de Psicologia Clínica*, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cadernossubjetividade>. Acesso em 28 jul. 2015.

viver a
com a
para a

DANÇA

Suely Machado

Um convite para escrever é sempre um desafio prazeroso.

O abismo que se abre, o sabor da vertigem, o estar diante do desconhecido sem saber a rota e o lugar exato a que se pode chegar, me atrai como no exercício da criação.

É um contato com a vida, com minha trajetória na dança, escrita com traço firme, sem deixar de me perder para ter o que encontrar, trazendo maleabilidade e consistência, respiração e expansão, detalhamento e amplitude.

“Nada pode ser tudo, nada pode ser total”. Haroldo de Campos.

Essa incompletude traz o desejo da clareza, numa trajetória às vezes obscura, sempre desafiadora, arriscando com um mínimo de previsibilidade, mas sem garantia.

Construir no amor e no prazer, sem negar os antagonismos.

Optar pelas sutilezas, pelos detalhes sem ser preciosista, procurando o que realmente é essencial.

mas como saber?

A entrega, a dedicação, o comprometimento na busca do casamento ideal: “experimental chegar até o dia seguinte” e assim saborear o passo a passo, a construção solene e sem pressa. **Escrever**, declarar, **afirmar** e reafirmar, **duvidar** e constatar. Por mais consciente que sejamos, **escapa**, surpreende, **assusta** e realiza. É uma criação. Um convite a dançar. Um pas de deux entre quem lê e quem escreve construindo possibilidades rítmicas, espaciais, de dinâmicas variadas num tempo próprio. A mente se abre e voa como num grande salto, o chão se apresenta como base, mas o corpo experimenta sensações inimagináveis de entrega a profundas reflexões como se tivéssemos afundando na areia da praia para retornar vigoroso, consciente, flexível.

Saber, é uma dança

E, aceitando esse convite a dançar, declaro que sou grata a essa oportunidade, a esse ato generoso e acolhedor de incluir, de se interessar por trajetórias alheias, contribuindo com a memória, comemorando registros, construindo história.

Quem sou:

Fui uma criança inquieta, curiosa, livre o suficiente para buscar apoio nos detalhes: o olhar, o toque, o contato, a alegria e o prazer de compartilhar. Descobri muito cedo que cada pessoa é em si um mistério, um universo a desvendar, um desafio na convivência, um aprendizado na diferença, um alento na semelhança.

Esse outro é também um espelho. **“Eu me vejo no olho do outro”** afirmava Lacan.

As teorias lacanianas me levaram ao autoconhecimento, à leitura diferenciada das palavras, ao significado e ao significante na busca da intimidade com o que tenho de mais íntimo “meu corpo”. Através dele construí minha trajetória, elegi minhas escolhas, tracei meus objetivos, desenhei minha missão: **a arte.**

a criação e a educação através do corpo

Minha trajetória artística começou pela música, piano e violão. Em seguida veio o canto, depois o esporte, vôlei e handebol, e, por fim, a dança. O começo de tudo. A dança chegou harmonizando esses conhecimentos me despertando para a poesia, a literatura, as artes plásticas e visuais. Cheguei para ficar. Virou prazer, paixão, loucura, reflexão e ação. Descobri meu lugar, o modo de olhar o mundo, o jeito de viver.

viver a dança com a dança para a dança

Minha graduação em Psicologia – bacharelado e licenciatura – meu curso de extensão em Pedagogia do Movimento para o ensino da dança, e minhas experiências com Direção de movimento do ator em cena, me abriram caminhos para novos olhares. Diversificou conhecimentos, trouxeram reflexões, contribuíram para o autoconhecimento e para o olhar humano, que imprimi e escolhi para me dedicar à dança, aos bailarinos, alunos, atores, enfim meus pares nessa trajetória. A dramaturgia do gesto, a busca pelo movimento genuíno, construindo autonomia, procurando estilo, com dinâmicas próprias, essenciais, revelando identidades.

A primeira ação foi me matricular no “Corpo Escola de Dança Livre” em Belo Horizonte, onde a Família Pederneiras estava pintando as paredes de uma nova escola de dança, tendo como herança os conhecimentos de pessoas muito importantes na dança de Minas Gerais: Professor Carlos Leite, Professor Joaquim Ribeiro, Klauss Vianna, Angel Vianna, Marilene Martins, Dulce Beltrão – artistas que contribuíram para que pudéssemos ter excelência de qualidade e criar novos espaços para a dança em Minas Gerais.

Já na primeira aula, diante do primeiro exercício de chão, senti que entrei em meu corpo, senti a plenitude do movimento me retornando presença.

A sensação foi de encontro, um grande encontro. A partir dali tracei meta, fiz minha escolha, comecei a construir o caminho. Aulas, muitas aulas, todas que eu pudesse compensar o tempo perdido de um dia de vida sem dançar. Clássico, moderno, jazz, alongamentos. Sugava conhecimento. Fui um ser disponível para o aprendizado. Mestres...muitos mestres importantes nesse ponto da trajetória, Hugo Travers, Graça Salles, Marjorie Quast, Pedro, Miriam e Rodrigo Perderneiras, Fred Romero, Dudude Herrmann, Jairo Sette, Luis Arrieta, Suzana Yamauchi, Sonia Motta, Clarice Abujamra e minhas queridas Bettina Bellomo – argentina – e Isabel Santa Rosa – portuguesa – que me mostraram o caminho. Arrisco citar alguns, sabendo do perigo de ser injusta com outros, na certeza da possibilidade de falha da minha memória, mas não de minha gratidão a todos. Foi Rodrigo Pederneiras o primeiro a me fazer o convite para dar aulas de dança moderna para crianças e adultos e mergulhei nesse desafio como quem encontra o mar diante dos olhos. Sedução e desafio. Fui conduzida pelo olhar firme e consistente de Isabel Costa no acompanhamento de dança para crianças, outra Isabel em meu caminho. O encontro de muitos, confluindo conhecimento, apurando técnica como ferramenta, me despertando para o improvável, afinando a intuição e os sentidos para o risco da criação.

Primeiro Ato

Histórias e metodologias

No começo da década de 80, convidadas para uma apresentação em um Festival de Dança no interior de Minas Gerais, na cidade de Formiga, cinco bailarinas vindas de escolas e estilos diferentes resolveram juntas criar um trabalho em processo colaborativo, abertas para um estilo livre de criação. O resultado surpreendeu e com ele veio o desejo de continuidade e permanência, na criação de um centro de formação em dança que pudesse abrigar vários estilos, valorizando diferenças, desenvolvendo qualidades e apuro técnico, procurando uma assinatura sem seguir tendência, criando autonomia no gesto.

Assim nasceu ao mesmo tempo o [Primeiro Ato Centro de Dança](#) um espaço de formação e produção em dança e o Grupo de Dança Primeiro Ato, um grupo de pesquisa na linguagem contemporânea que desde sua criação trabalha em processo colaborativo na busca de um estilo próprio. Unimos a formação, a criação e a difusão da dança no desenvolvimento de crianças, adolescentes e adultos com foco na consciência de si e do outro, na busca da técnica que gera segurança e abre caminhos para o risco da criação. Gerar fome de conhecimento. Acolher inquietudes, olhares inusitados, personalidades excêntricas e devolver a eles o próprio corpo.

Uma tarefa árdua e prazerosa, arriscada e objetiva que intitulei de uma [“aventura planejada”](#). Uma aventura que inclui planejar, produzir, gerir e criar. Dirigir e coexistir praticando o realismo absoluto de se situar de frente para as coisas e para as pessoas como elas são com foco e atenção. Praticar a concentração e a objetividade com determinação, crença e fé no que se acredita, fazendo da intuição e da sensibilidade aliadas. Criar, produzir e permanecer, numa ambiguidade constante: abrir e fechar.

Acreditar e seguir a vertente do essencial. Recolher sempre que necessário sem isolamento. Estar atento aos sinais que vêm de dentro. Sintetizar e fidelizar ao caminho proposto. Saber que apesar da clareza dos princípios, do objetivo e da missão não existe receita. O caminho não é previamente traçado, mas se constrói a cada dia.

Tudo pode ser, o “como” é que faz a diferença. No caminho muitas histórias, muito prazer, dúvidas e certezas temporárias abrindo espaço para a evolução, contratempos inimagináveis me tornando conhecedora da própria natureza apaixonada, otimista, sonhadora, acreditando sempre, me ajudando a construir mesmo em condições adversas, mantendo o difícil propósito de trabalhar em grupo, gerir com liberdade e autonomia. Fazer do meu sonho o sonho de muitos na certeza que o desejo não é da ordem do coletivo, é individual, mas pode ser compartilhado.

Cassia Navas nossa querida e competente historiadora de dança definiu bem:

“Primeiro Ato Esforço de ação coletiva Arte dividida entre muitos Ação Compartilhada no construir artístico”.

O coletivo trouxe diferenças, confluindo olhares distintos, pensamentos muitas vezes antagônicos, mas com objetivos comuns, regras claras, aparando arestas, trazendo liberdade e responsabilidades possibilitando a realização de nossa missão. Promover por meio da Dança a sensibilização do indivíduo na prática da presença, da consciência e da harmonia, com concentração e criatividade desenvolvendo a técnica com prazer e autonomia, contribuindo para a atuação de cidadãos críticos, inquietos e autoconfiantes, condições para a formação do cidadão artista da dança.

Quinze anos depois, um convite ampliou nosso olhar e nossa didática nessa prática da presença e na metodologia do afeto: integrar um projeto na Escola Estadual Dona Augusta, de ensino fundamental, no Morro do Papagaio, uma favela próxima ao nosso Centro de Formação, o Projeto Reinventando a Escola. Um novo desafio. Trabalhar os alunos e os professores na consciência de novas possibilidades, desafiando condições, superando dificuldades, proporcionando a todos nós o prazer da descoberta, da transformação.

Assim fundamos o “Projeto Dançando na Escola”. Um olhar artístico nesse projeto mais amplo da diretora Nadia que inclui, além da dança, informática, leitura e reforço escolar. Mudamos juntas, caminhos que pareciam já traçados, abrindo novos horizontes.

Outro olhar, outro toque, outras percepções e ações. A dança construindo condições fundamentais para a formação desse artista cidadão.

A partir de 2010 com a necessidade de um espaço que abrigasse o material cênico e didático desses quase 30 anos de atuação no mercado de trabalho, criamos o EACC Espaço de Acervo e Criação Compartilhada a 14 km de Belo Horizonte na cidade de Nova Lima. Neste galpão criamos o “Garimpo das Artes”, um encontro de ceramistas, artistas plásticos, artesãos, escultores, músicos e bailarinos com um espaço gourmet “Café do Garimpo”. São três dias dedicados à improvisação e comercialização dessa produção de artistas vindos desta região e de vários estados do Brasil.

No EACC recebemos nossos convidados para residências artísticas, oficinas, ensaios e espetáculos, além de nossas próprias criações.

Este espaço multiuso nos permitiu criar o “Projeto Tecendo Encontros”, no qual são convidados nacionais e internacionais para oficinas e residências que geram performances, espetáculos, encontros de criação e improvisação, palestras, assim como cursos de técnicas psicossomáticas e outros que complementam nossa formação. Assim foi nosso encontro com Maria Alice Poppe e Tato Taborda com a Oficina de Paisagens Sonoras, com os coreógrafos Wagner Moreira e Helena Fernandino – brasileiros que residem em Dresden na Alemanha e fizeram conosco “Só um pouco anormal” trabalho inspirado no Hospital Colônia de Barbacena – Denise Namura e Michael Bugdan – que dirigiram “Pó de Nuvens” um trabalho inspirado na obra de Guimarães Rosa – entre outros. Inauguramos ali um outro braço do “Dançando na Escola”, trabalhando com crianças e adolescentes do bairro e dos condomínios próximos à região.

Gestão
Compartilhada
e promoção

Com a prática de processo colaborativo, com uma direção clara, precisa, objetiva e transparente desde a criação de um projeto à execução do mesmo, a metodologia do Grupo de Dança Primeiro Ato é a do diálogo e das reflexões sobre o próximo passo. Começamos pela ideia, aquilo que se torna urgente dizer. Questões primordiais e necessárias, a poética de cada encontro que parte da folha em branco.

O leque aberto, a bagagem artística e de vida de cada integrante e da direção, que soma, complementa, fundamenta o gesto, criando o vocabulário necessário para a composição cênica. A direção propõe o caminho, sugere dinâmicas, reforça a amplitude e as sutilezas do gesto, trabalhando qualidades de movimento como volume, expansão, contração, pulsação, pausas, dando consistência e clareza na construção. Cada bailarino constrói suas células de movimento, suas coreografias que são adaptadas, modificadas ou complementadas pelo gesto do outro.

movimentos que inspira movimentos

Ação que se desdobra em clareza do conteúdo. Movimentos servindo de ponte para outros. Alguns são inspiração, outros, conclusão.

A dramaturgia vai se estabelecendo, compondo cenas, criando a fala urgente e a poesia dessa arte efêmera, complexa que se realiza no presente, com silêncios voluntários e palavras não reveladas.

A arte das reticências que se completa com o público, com o olhar, a memória e sensação de quem presencia esse ato de criação transformado em poética do movimento, capaz de emocionar e transformar.

Inspirado na vida, na poesia, na literatura, no homem e suas complexidades, o ponto de partida pode ser o movimento, o conteúdo, a palavra. Desse modo vamos construindo uma metodologia aberta, caminhos diversos mas com traço claro, criando assinatura, propondo um perfil e uma identidade. Humor e poesia são fundamentais. Leveza e sutileza necessárias.

Autonomia no gesto, clareza no conteúdo e um caminho aberto para o encontro que se realiza no palco, na troca necessária para o artista que faz desse momento sua escolha de vida, seu modo de viver.

Conclusão

Meu prazer trabalhando na formação, pesquisa, criação, fomento e circulação da dança é ampliar, com os quatro braços do Primeiro Ato, a possibilidade democrática dos diferentes modos de existir.

“Viver de dança é um desafio ilimitado” disse Gloria Reis em seu texto no livro comemorativo dos 30 anos do Primeiro Ato. Constato que, no meu caso, inclui viver de dança, para a dança, com a dança. Penso e faço dança, descobrindo novas possibilidades de sobrevivência, metodologias cada vez mais prazerosas e didáticas que acolhem e facilitam o contato das pessoas.

No campo da criação busco uma dinâmica própria, criando estilo e não seguindo tendências.

O desafio é o diálogo, o objetivo a troca, o fim o amor: o frescor de estar em estado de presença, se dispondo para o próximo momento, preparando o passo para abrir as cortinas para o “Primeiro Ato” desta nova criação: estar vivo aqui e agora. A urgência ativa de viver, comemorando a existência.

Suely Machado é bailarina, professora, coreógrafa e, há 33 anos, diretora do Grupo de Dança Primeiro Ato, um grupo de Dança Contemporânea de Belo Horizonte. Dirige também o Projeto Dançando na Escola – projeto artístico dentro de uma Escola Estadual numa Favela em BH, há 15 anos – o Primeiro Ato Centro de Dança – um Centro de Formação em Dança, há 33 anos – e o EACC – Espaço de Acervo e Criação Compartilhada. É graduada em Psicologia – licenciatura e bacharelado – e possui especializações em Coreoterapia, Psicomotricidade, Direção Teatral e Pedagogia do Movimento para o Estudo da Dança pela UFMG. Ministra Oficinas de Criação e Composição Coreográfica para bailarinos, atores, palhaços, músicos e artistas plásticos.



TRANSPLIAÇÕES VISUAIS

Alceu Bortolanza | Helen de Aguiar

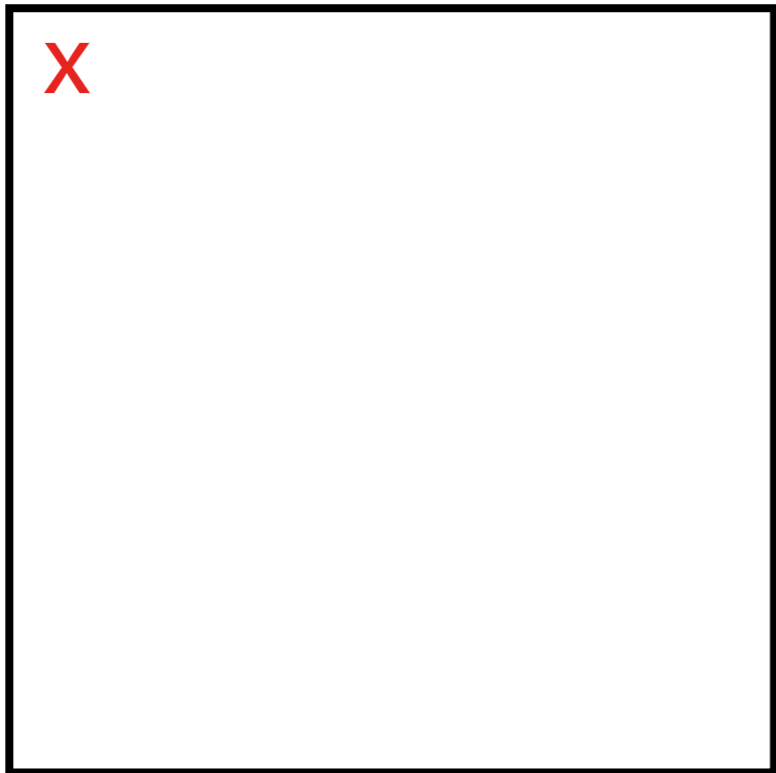
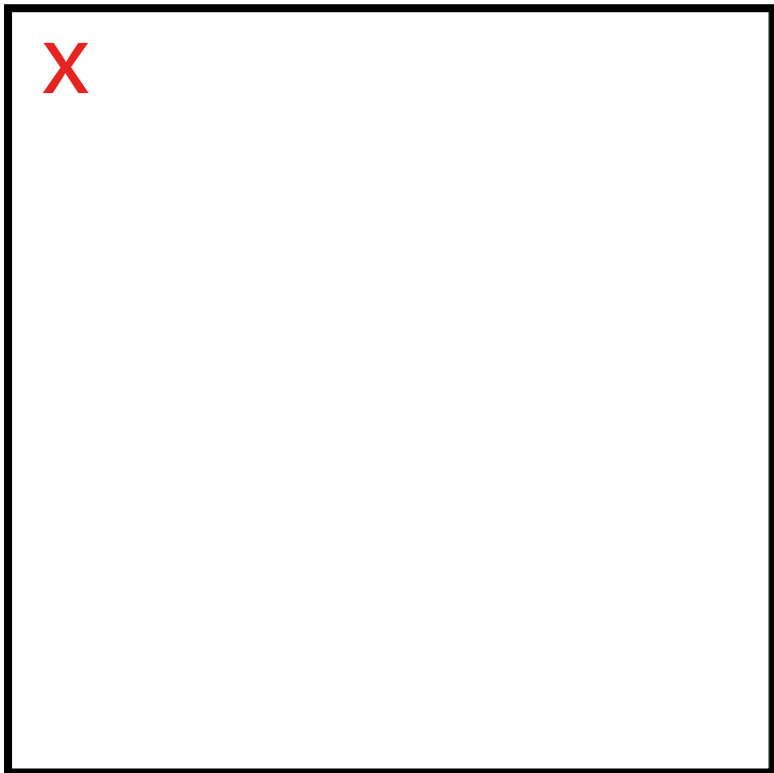
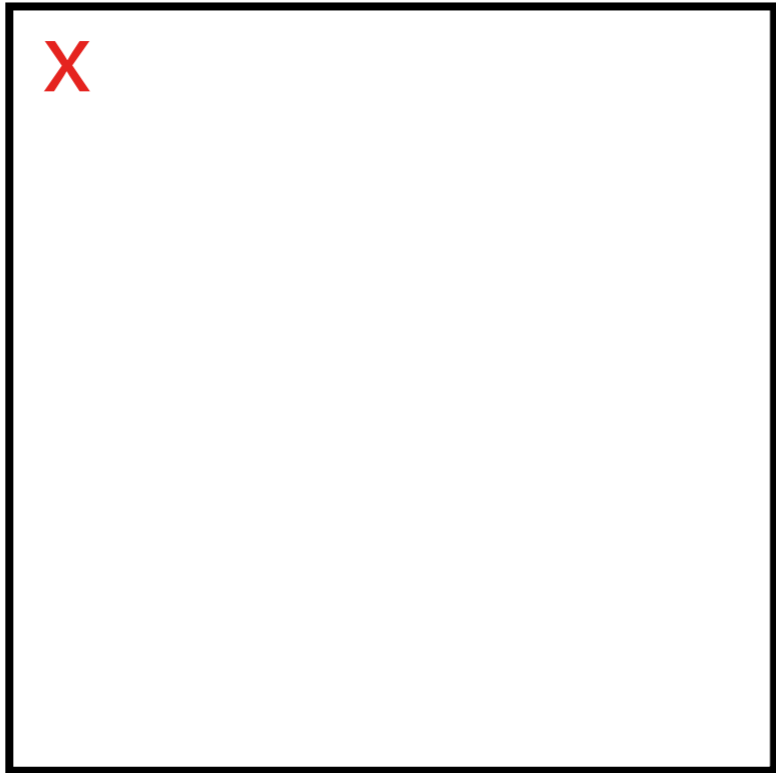
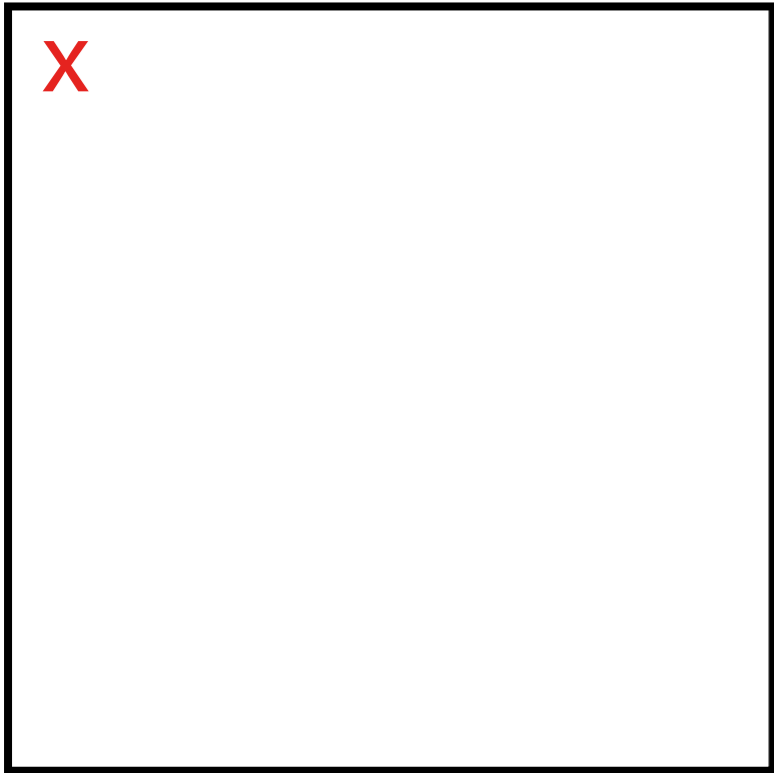
VALSA 30

Coreografia: Cristiane Wosniak
Direção teatral: Rafael Pacheco
Trilha sonora: Cesar Sarti
Fotografias e montagem do videoclipe: Alceu Bortolanza
Música/canção do videoclipe: Rinaldo Calheiros (Sofri, mas mesmo assim eu fui feliz) – uma das composições que fazem parte da trilha sonora de Valsa 30.

Descrição: o fotógrafo Alceu Bortolanza cria um videoclipe a partir de seu olhar fotográfico sobre a obra Valsa 30 da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Esta coreografia, baseou-se na peça teatral 'Valsa Nº 6', escrita pelo dramaturgo Nelson Rodrigues em 1951. É a sua décima peça. Classifica-se como 'peça psicológica'. A estrutura escrita é a de um monólogo e tem como personagem a solitária Sônia, uma menina assassinada aos quinze anos de idade. Sônia (que no início da peça não sabe que está morta) tenta recordar o que está acontecendo, por vezes onde está e até quem ela é. Em sua confusão mental e psicológica descobre que foi assassinada pelo seu amante, o Dr. Junqueira com uma faca cravada em suas costas, enquanto tocava ao piano a famosa Valsa Nº 6 de Chopin, a música preferida do Dr. Junqueira, médico e velho amigo da família. A peça também sugere uma traição de seu noivo (primo) Paulo, que foi surpreendido por Sônia ao beijar uma mulher estranha. Esta traição poderia ter levado Sônia a se entregar à depressão, ser internada em um 'hospício' e, ao ser tratada e fazer visitas frequentes ao Dr. Junqueira, acabou por se tornar sua amante, sem refletir sobre as consequências deste ato.

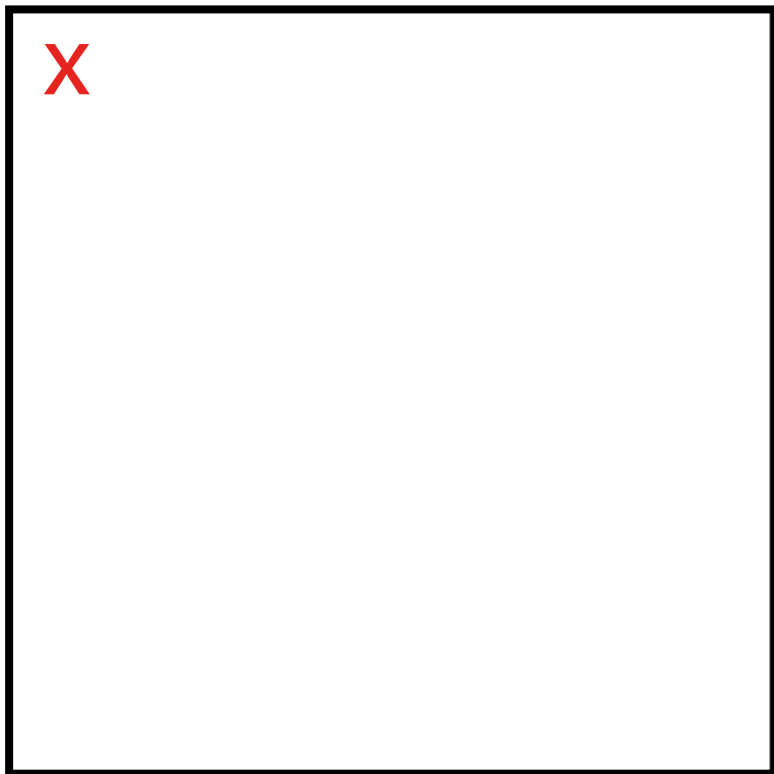
Como obra coreográfica, procura-se atingir as regiões mais profundas da mente, dos movimentos e da memória dos personagens envolvidos na trama, narrando as diferentes versões e impressões individualizadas, para explicar o assassinato da protagonista. De forma metafórica e não literal os seres humanos e os adereços inanimados 'tomam vida' sob o movimento coreográfico. Cada cena revela uma possível versão (peça de um quebra-cabeça) para explicar os fatos.

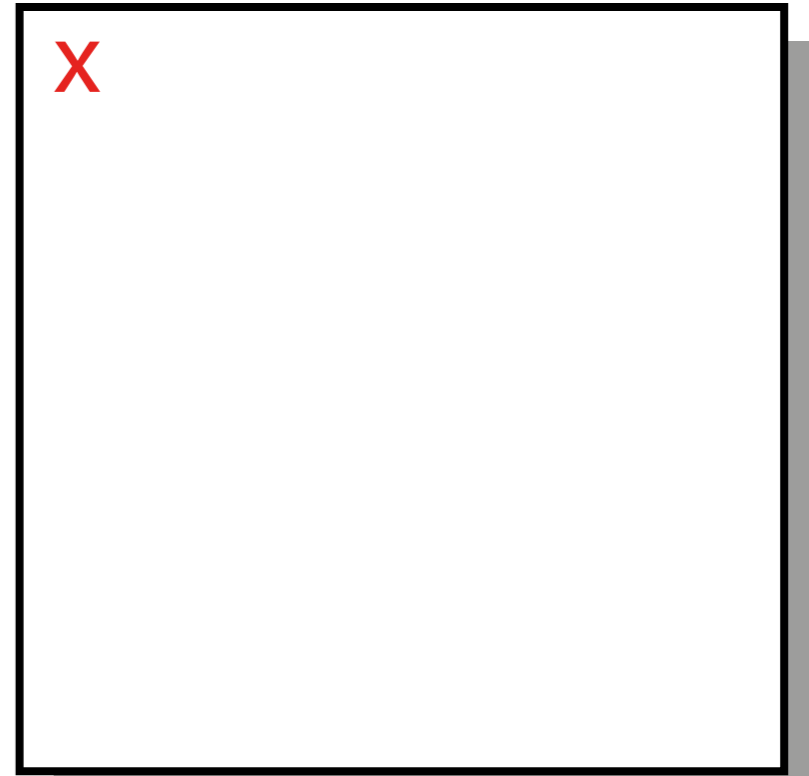
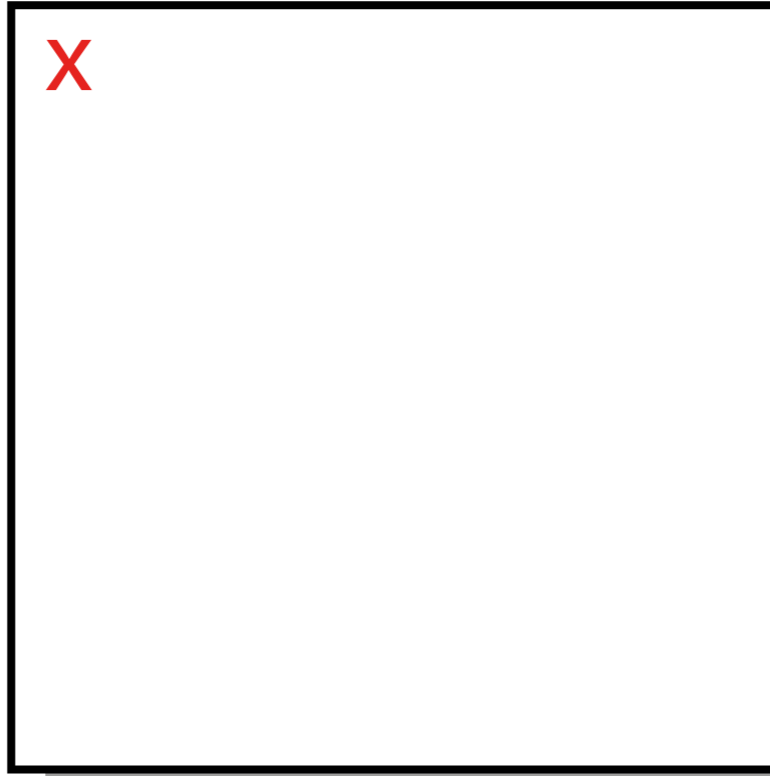
<https://www.youtube.com/watch?v=NBbGAiLIglo>

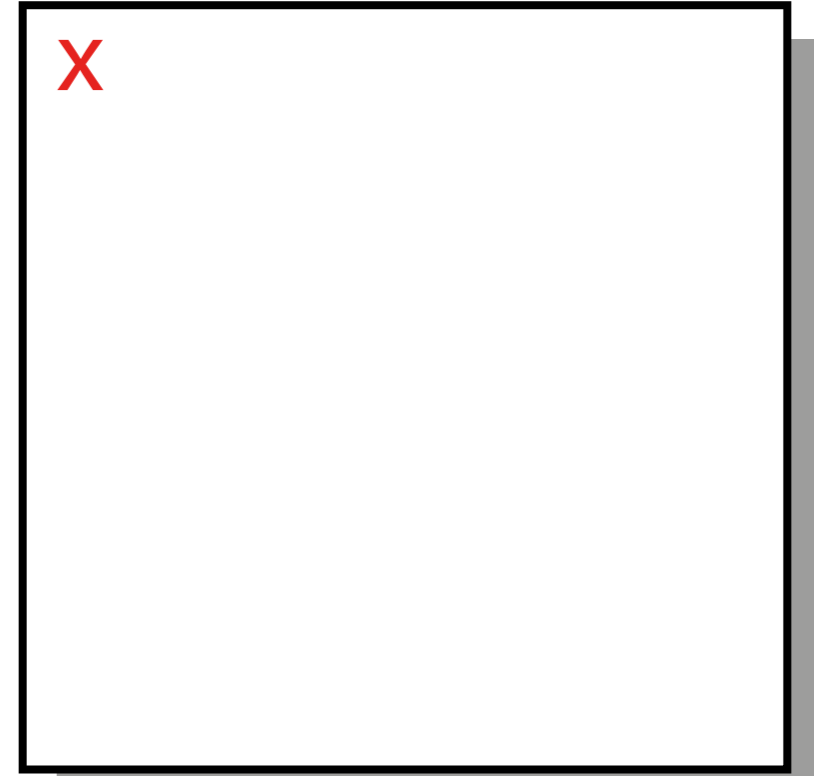


CO
EL
HO
S

As imagens resultantes desta intervenção foram capturadas por meio de dispositivo móvel/celular pela artista da dança, Helen de Aguiar.







X



X

X

NOTAS DISSONANTES

Depoimentos e Devaneios Poéticos

Pequenas Notas

Comentários

NÃO É UMA AULA COMO OUTRA QUALQUER

O convite chegou por telefone: 11 de agosto de 2015, às 18h30. Novamente, convidados externos e representantes da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura se reúnem para definir o elenco da Têssera Companhia de Dança da UFPR.

Confiro mais uma vez a data e o horário e me dirijo ao primeiro andar do Prédio Histórico. Estar na banca, para mim, é um momento único, quando me sinto mais próxima desta arte que tanto me envolve e contagia – minha relação com a dança é antiga.

Entro antes no vestiário feminino e percebo que para as bailarinas a audição já começou. Burburinhos, borboletas no estômago... a expectativa e a ansiedade estão ali, entre malas e meias, enquanto para nós, membros da banca, a avaliação só inicia no instante em que soa o primeiro toque seco do bumbo.

Pés firmes tocam o chão. A expressão é séria, tensa, comprometida. Definitivamente não é uma aula como outra qualquer. Os olhares são distantes, inseguros. O elenco presente nesta fase – embora só classificatória, ainda não se sente parte da companhia.

Mas que mistério é esse do fazer artístico que impõe certo desconforto mesmo quando estamos sendo admiravelmente observados? Mesmo quando já conhecemos a sequência coreográfica e não perdemos o equilíbrio? Mesmo quando dominamos tão bem a técnica?

Então... enquanto pernas e braços se alongam e desenharam no ar, vejo que é exatamente esse o encanto: fazer o mesmo passo de dança com o mesmo cuidado sempre, sentir cada movimento como se fosse o primeiro e o último com a mesma intensidade, no corpo e na alma.

Depois de alguns battements e muitos bounces refletidos no espelho, o foco está mais suave, há menos tensão e mais serenidade. O bumbo já não soa tão algoz. O vai e vem dos bailarinos e bailarinas se revezando nas primeiras filas traz uma outra plástica, mais flexível, mais dinâmica. Já não assistimos só a um conjunto de números, movimentos ganham personalidade e revelam pessoas. A banca já reconhece seus nomes.

Enfim, o aplauso, o reconhecimento, o alívio.

Patricia Guilhem de Salles
Produtora Cultural da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPR

Eles gargalham e riem e se delíam e elas se escondem e choram e lamentam.

Oh, Jack!

O palco está infestado. Para todos os lados uma máscara, pouca coragem.

Não-se-pode-acreditar-em-nada. Não confie em ninguém. Eles gargalham. É a sincronia. É a trilha sonora.

Seduz. Chacoalha os quadris. Se exhibe.

Elas se escondem para que ninguém as veja gargalhando.

Elas riem.

Elas se delíam.

Depois choram e lamentam, reprimidas. Não!

Perna-braço-passo-edema. Todos estão vivos.

Ela se entrega. Não há pureza, mas há medo.

Minha ingenuidade não permite. Eu me entrego.

Ali não há medo, mas há pureza.

Mas as repetições e os erros e as cordas e as sapatilhas e meu corpo que se prostra.

Me dobro; danço. O ritmo é meu.

É delas.

Não deles.

Se exhibe. Chacoalha os quadris. Seduz.

Oh, Jack!

Sobre "Coelhos"
Anna Sens



De inanimado nada tenho e de infinito sou profundamente. Não é o acaso que me possibilita o expressar de alma, nem o é o vento sincero que me apregoa nas noites cálidas que me faz intensa nos coligados destinos. A melodia é sanguínea, o sentir é complexo, as diretrizes são imperfeitas e os falares amenos. É de costume que ao caminhar pelas paralelas ruas do meu ser, a postura seja impecável e os passos customizados. No espaço, o corpo surge como um desejar, e de palavras apenas se constrói o pensar. Nas finezas do olhar a luz procura um fervor, pois cada cor entrelaçada percorre a movimentação, e não o contrário. Tanto de dores como de prazeres vive o ser humano, no entanto nas magnitudes do universo as diferenças se posicionam nos fatores preparatórios diante dos obstáculos incomuns. Arde-me o espírito quando as bases se estremecem assustadas, me corrói o peito quando as lágrimas me afogam e desmancha meu caminhar quando o nada parece o mais provável. Contudo, no deleite do agir em meio à arte, o todo se torna um elevar coativo e cada nervo proporciona uma avalanche do criar existencial. Se me falta um inspirar sobrenatural, o corpo me impulsiona diante de qualquer construção. Sou um processo evolutivo por questões originais no desenvolvimento humano, contudo ilimitadamente professo que este processo só é de uma abundância inexplicável porque

desta Arte intensa me formato. A dança é em mim como um esqueleto que sustenta toda uma estrutura, é como o inspirar e expirar tão sutis em meio aos segundos incontáveis, ela é como a arte que molda o mundo na crença de um existir explicável. Se simples fosse, grandioso não o seria. Sempre ousei comparar esta condição de vida a um relacionamento amoroso, que entre quedas e recuperações o desejo é mútuo e deveras íntimo. Todavia, ao refletir mais adiante, compreendi que não há outra pessoa, pois sou dança, sou minha arte e as discussões e conciliações são no meu próprio interior vitais. Meu alimento é arte, pois foi a partir dela meu segundo nascimento. Ao chegar neste outro mundo imaterial o sobreviver não é mais meramente um querer estar, mas um querer ser. Cada observar se dispõe como uma possibilidade expressiva e cada disposição é um signo indefinido. Diante de mim tenho uma galáxia de realidades desmontáveis e delas me apodero de alma e coração arquitetando partículas e impulsos com o objetivo de exteriorizar uma arte pura.

A era digital chegou. Provinda da terceira revolução industrial, ocorrida ao fim do século XX, muita coisa vem se alterando e ainda tomando forma. A informática é o maior campo em que podemos ver isso. A internet muda drasticamente a cada dia a relação entre as pessoas. Mas, mais do que isso, a internet mudou a forma de nos comunicarmos. Produzir conteúdo para a internet, com a responsabilidade da informação, é muito diferente de uma simples postagem ou foto compartilhada em redes sociais. Público alvo, feedback, alcance, linguagem são apenas alguns dos elementos que compõem esse novo cenário para a comunicação online. Antes da popularização dos computadores e da internet, a via da comunicação possuía um movimento só: dos transmissores para os receptores. Embora os receptores não fossem uma massa estática como os primeiros estudos da comunicação, do início do século XX, acreditavam; medir sua resposta não era algo simples. Pesquisas de opinião feitas em campo eram necessárias para entender como o público estava consumindo aquele material. A resposta dos comunicadores aos anseios de seu público podia demorar ainda mais, visto que o processo não era rápido de se fazer. Agora, no início do século XXI, a comunicação possui, pelo menos, dois movimentos: dos transmissores para os receptores e dos receptores para os transmissores. A partir de uma simples postagem em uma rede social como o Facebook, por exemplo, já é possível medir a aceitação

do público, seu alcance, sua resposta. Através de curtidas, compartilhamentos e comentários tem-se a ideia de como o papel da comunicação acontece de maneira mais intensa e complexa. A Têssera Companhia de Dança é capaz de exemplificar isso: utilizando meios como o Facebook não somente para divulgar seus espetáculos, mas também para mostrar o seu processo de produção, alguns ensaios e até peças de divulgação criadas exclusivamente para a internet (caso da peça Coelhos, em 2015). Todo esse conteúdo gerado é para atender a uma demanda e se adequar aos novos meios de comunicação, se adequar às exigências que o público das redes online faz.

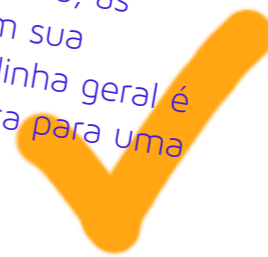
Se antigamente era papel da Publicidade e Propaganda o uso de imagens para a venda de produtos, hoje é necessária a linguagem audiovisual para qualquer informação que será divulgada através das redes sociais, mesmo que não seja uma venda, que seja um comunicado ou um informe. A ideia de que a comunicação se tornou mais dinâmica pode ser vista em casos em que a publicidade de uma marca não agrada uma boa parte do público e pode acabar sendo retirada do ar, e até um pedido formal de desculpas feito pela empresa responsável.

Uma campanha que mostra esse problema é a de uma

famosa marca de cerveja que trazia a frase "deixei o não em casa" para celebrar o carnaval. Muitas reclamações foram feitas na postagem na rede social, sobre o teor do conceito utilizado, e a marca acabou por tirar sua campanha do ar. Ao dizer que há no mínimo dois movimentos das informações, é importante entender que existem aqueles movimentos que não envolvem os transmissores. Esses podem simplesmente fugir do elo "produtor-público" e ser direcionados paralelamente entre "público-público". Muitas vezes é através da percepção desse tipo de movimento, provocado pela informação criada pelo transmissor, que se pode observar quão bem aceita ela foi. Quando o movimento é realizado sem o uso de patrocínio para divulgação, e foge do âmbito de instituição, das comunicações nas redes sociais. A Téssera consegue passar de pessoa para pessoa, obtém-se o apogeu representando isso, ao criar uma linguagem no Facebook que aproxima de seu público. Ver os dançarinos ensaiando, o esforço de todos para conseguirem chegar ao máximo da peça, humaniza a "fria" comunicação via computador e nos aproxima como pessoas, e não pessoas/instituição. O ato de comunicar a uma grande massa, a partir da chegada da internet, não é mais feito apenas pelos

comunicadores ou produtores de conteúdo, mas também pelo seu público. A resposta em tempo real, ou quase real, tem a capacidade de alterar diariamente o material produzido. Ainda mais se a internet for o meio para o qual esse conteúdo foi criado. Programas de televisão e de rádio, por exemplo, podem medir a reação do público através de comentários no Twitter e realizar alterações conforme a demanda. Programas de rádio como a Jovem Pan estimulam o público a pedir músicas de maneira virtual, ou a mandar perguntas para os entrevistados. Outras rádios de notícias muitas vezes aceitam informações dos ouvintes sobre o trânsito, por exemplo. Se a internet for a ferramenta original do conteúdo essa influência pode ser ainda mais rápida. As análises que procuram compreender o movimento das informações na era digital estão apenas começando. Mesmo sendo algo impactante no nosso cotidiano, as redes sociais, por sua vez, estão chegando, em sua maioria, apenas à segunda década de vida. A linha geral é saber que saímos de uma estrada de mão única para uma praça onde todos estão ao alcance de todos.

Por Moreno Valério



TÉSSERA COMPANHIA DE DANÇA DA UFPR

Eu não vou esquecer a imagem desses coelhos tão cedo. Eu sei que eles marcaram a minha cabeça de uma forma muito específica. Na verdade, „forma“ é mesmo a palavra. Tudo o que eu senti assistindo ao espetáculo, ou melhor, tudo que se passou na minha cabeça nas imediatas horas após o término, tudo isso já existia. Mas, faltava uma forma, faltava algo físico que servisse de modelo – algo para culpar. Talvez isto esteja meio confuso, e é. Ainda é meio confuso, sendo bem honesto. Não é nem por querer não dar spoilers, é um espetáculo de dança com uma narrativa, a não ser que eu descreva especificamente uma cena, dificilmente conseguirei estragar a experiência de qualquer pessoa.

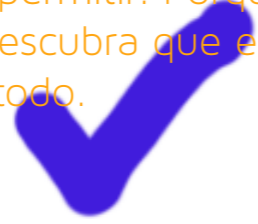
A questão é que Coelhos mexeu comigo, de uma forma que ainda fica difícil definir, e não porque eu não entendo. Ah, eu entendo bem. Mas eu gostaria de não entender. Eu gostaria de fingir ignorância e dizer que nada do que eu vi ontem me pareceu familiar.

Toda forma de violência é exposta e celebrada. Os coelhos do palco para mim tinham todos o mesmo rosto. No instante em que a peça começou, eu sabia qual seria seu ato final, e acertei. E gostaria de ter errado. É que eu já vi essa dança, ela acontece na minha cabeça – na cabeça de mui-

ta gente que eu conheço – repetidas vezes, e sempre acaba da mesma forma. Eu gostaria de ter errado porque gostaria de ver o ciclo se quebrando. É impressionante a forma como os dançarinos conseguem chocar sem o auxílio de nenhum efeito marcante, como sangue, por exemplo. Há apenas um tipo de objeto usado em algumas cenas, de resto o palco é sempre vazio, e nele você pode ver muitas coisas. Em conversas, soube que muita gente viu um absurdo de analogias diferentes referentes à peça, e acho que ela foi construída para ser desse jeito. De violência todos entendemos, coloque o tema exposto no nada que cada um preenche os espaços da forma que pior lhe couber. Em um dado momento eu juro que vi os coelhos como mafiosos italianos, liderados por um Don Coelho implacável. Eu vi o coelho de Silent Hill 3 se levantar e finalmente ser bem aproveitado, me dando o medo que eu esperava ter sentido uns anos atrás. Eu vi

Travis Bickle encarando a verdadeira face de seu ódio. Terminada a peça, eu estava nervoso, tremendo até. Mas eu não sabia direito o porquê. Foi em uma conversa profunda com a Dani (bailarina Daniele Durães) sobre coisas que pessoas saudáveis não deveriam conversar que a gente se tocou: isso era Coelho. Chegou devagar, se arrastando pelos nossos cérebros, esperando o momento certo para nos fazer questionar perguntas que preferimos esquecer que existem. E nós chegamos tão longe. De problemas familiares à Antonin Artaud (a peça é puro Artaud, embora eu visse Lynch), as manipulações inconscientes e os acessos de medo e raiva. É que quando você olha para o abismo, o abismo olha para você. Nem se atreva a piscar. O problema? A luz não está no fim do túnel, mas no fundo do abismo. E que irresistível seria se jogar em direção à ela. Mas aí não tem mais volta.

Talvez o que mais me amedronte é que existe essa vontade urgente de se entregar e vestir a máscara do coelho. Mas eu nunca vou me permitir. Porque temo que, ao tentar colocar a máscara, descubra que ela já era o meu verdadeiro rosto esse tempo todo.



COELHO

Sensações, memórias, lembranças são normalmente partes tão determinantes da nossa formação que, por mais despercebidas que elas possam passar em nossa vida, o DNA delas, de alguma forma, nos influencia diretamente em nossas escolhas.

Posso me considerar, tranquilamente, um refém das minhas escolhas, mas um refém por opção... Ou talvez não? Ninguém nunca vai saber. O que tenho certeza é de como essa posição hoje, resultado dessas escolhas, me conforta e me desafia diariamente.

Sou aluno da Universidade Federal do Paraná desde o Ensino Médio, quando entrei na célebre Escola Técnica da UFPR, época em que a Dança nem passava perto de ser a razão da minha vida como ela é hoje. Dessa época me lembro de em várias oportunidades ter a

chance de ir assistir à Têssera Cia de Dança e de me encantar com algo que eu não sabia explicar... De me incomodar com a agressividade ali presente, marca registrada de muitos trabalhos do Pacheco, criticar o mesmo, mas não conseguir esquecer... De passar horas, dias, semanas e muitas vezes ver mais de uma vez um mesmo balé só para tentar decifrar os signos ali presentes. Eu sempre saia mexido!

Passou tanto tempo dessas lembranças. E, nesse tempo, tive a oportunidade de me graduar em Matemática, iniciei o meu Mestrado em Educação, ambos na UFPR, e a dança tomou conta da minha vida de uma maneira que nem sei explicar como. Hoje ministro aulas no Brasil e no exterior, estudo cientificamente essa Arte, me dedico em artigos e pesquisa e, de repente, e não mais que de repente, me vi, no início de 2015, sentado ali na incrível Sala de Dança do prédio histórico da Universidade, com uma das melhores vistas da cidade para a Praça Santos Andrade e o lendário Teatro Guaíra, para colaborar com uma equipe diretiva de gênios na escolha dos agraciados com a chance de experienciar diariamente a grata oportunidade de fazer parte da Têssera Cia de Dança. Digo agraciados porque fazer parte dessa companhia histórica é um luminoso no currículo de qualquer artista.

Nessa oportunidade vi ali corpos sedentos por dizer algo, artistas sedentos para mostrar a sua Arte, uma Arte realizada dentro de uma Universidade Pública, de um projeto com mais de trinta anos, que contém na sua história a participação de tantos expoentes que geram hoje a dança da nossa cidade, país e mundo. Confesso, com muita propriedade, que fazer parte dessa Banca será para sempre uma incrível lembrança na minha carreira que

celebra uma busca pessoal de estar vinculado a iniciativas que façam a diferença. A Têssera é uma delas! Não foi só uma aula, não foi só uma banca de avaliação, não foram só passos sendo executados e nunca foram só alunos em busca de bolsas de incentivo. O projeto da Têssera é louvável por se manter vivo há muito tempo, fazendo Arte de qualidade com maestria, com uma identidade bem definida e com um projeto artístico que, sem sombra de dúvida, simboliza a história da Arte em Curitiba. Uma ressalva importante nesse processo é a oportunidade de vislumbrar, de maneira tão consciente, a potencialidade dos alunos oriundos do projeto do Curso de Dança Moderna que formou tantos artistas e transforma, visivelmente, os corpos daqueles que tiveram a oportunidade de recebê-lo. Eles se destacam, eles chamam a atenção por fazer a diferença, por já ter no seu DNA, aquele mesmo DNA citado anteriormente, com o processo de pensamento artístico da Têssera e da Arte em sua dimensão mais abrangente. Projeto esse que por muito tempo deverá ser referenciado por todos que acreditam na Arte de qualidade.

Não sei se pude muito contribuir nesse processo, pois acredito que avaliar Arte é uma das tarefas mais complicadas na história da humanidade, mas garanto que foi uma experiência muito engrandecedora poder observar

e me inspirar com aqueles corpos se movimentando e sedentos por ser mais. Salve eterno aos sábios Rafael Pacheco, Cristiane Wosniak, Helen de Aguiar, Juliana Virtuoso e toda a equipe por um trabalho de tanta qualidade, por um projeto memorável, por serem artistas tão dedicados e por ofertarem de maneira tão digna e sincera o seu melhor, e esse melhor se transfigura em um infinito número de mensagens que são distribuídas nos seus espetáculos e ações. Sou resultado e um grande consumidor dessas mensagens... E hoje, muito mais consciente do que no passado, devo muito agradecer por terem sido tão determinantes na minha formação artística!

Luiz Dalazen

COM A COM POSIÇÃO DA TÊSSERA CIA DE DANÇA



Somam-se dezessete anos desde meu primeiro contato com a Têssera Companhia de Dança da UFPR. Ela faz parte de quase toda a minha vida adulta. Ou melhor, eu faço parte dela.

Ingressei em 1998 quando, ainda estudante universitária, me sentia ansiosa por aprender mais uma técnica – a dança moderna. De imediato, a indicação que recebi foi para me encaminhar para aquele celeiro propagador, incentivador e já reconhecido grupo de Dança da UFPR.

A impressão mais instantânea de que me recordo advém da sensação de logo se desdobrar em mim, me mostrando o universo de que me lembro encantamento e de medo que logo se desdobra em diversas outras dualidades que se alojaram em minhas reflexões e questionamentos. Um misto de Não demorei a perceber a preciosidade daquele ambiente: uma possibilidade de "escola" de dança, arte, uma escola de vida, instigante e frequentemente estimuladora. Digo possibilidade porque a variável dependente está na vontade, no envolvimento e na disposição para a interação. "Percepção requer envolvimento".

Hoje, já tendo estudado filosofia, sendo mestrande em educação, e sem em nenhum momento ter perdido meu hábito reflexivo, o que observo na prática do trabalho desta Companhia de Dança é a conjugação de um trabalho técnico/artístico que funciona como um aporte, uma estrutura segura, que permite e encoraja experimentos.

Com o pensamento reflexivo sempre em atividade e

PERCEÇÃO E O ENVOLVIMENTO

embutido de sentimentos e emoções, interajo com este trabalho de forma bastante efetiva. Esta ampla convivência, intensa em muitos sentidos para além do temporal, me permitiu e permite, pensar e repensar aspectos relacionados à dança, à arte, ao ser humano, à vida. E, com a percepção desperta, posso para percorrer trajetórias interativas me permitir interagir consiste em se envolver, posso definir uma simples, interação de duas pessoas, empenhadas em trabalhar juntas, do envolvimento de duas ou mais partes ou uma mesma proposta, onde a ação de uma provoca uma reação na outra, e vice-versa. E ali, naquele ambiente, a interação é decisiva! É a grande possibilitadora de realizáveis!

OU

Facilmente identifico e descrevo vários níveis de interação presentes nos processos de criação e nos ensaios da Têssera.

De imediato, menciono a relação entre o dirigente, o coreógrafo e o elenco, que são cruciais. A comunicação entre eles – nós – efetivada pelo alto nível de receptividade de ambas as partes, com uma postura de afetar e de se deixar ser afetado, é o que permite caminhar rumo à concretização de qualquer ideia. Colocar-se em posição de “afetamento” consiste em se permitir vivenciar, experimentar, explorar, aprender e apreender. Tem bastante a ver com uma postura de vida que recusa a passividade e se posta de maneira ativa e participativa no mundo. Dito isto, eu poderia ponderar e refletir sobre alto nível de resiliência visível nos sujeitos expostos a este tipo de interação, dialógica, mas isso seria outro assunto...

Distanciando brevemente o foco dos seres humanos envolvidos (se é que isto é possível), ou das posturas comportamentais recorrentes, e observando o trabalho propriamente dito da dança, das atividades desenvolvidas, considero que a proposta de arte originada naquele reduto é composta por uma rede de interações, perceptíveis no âmbito pragmático. Com a observação da rotina das atividades corporais, verifico um trabalho organizado com uma técnica da dança moderna híbrida, e eu diria própria, com estruturação fundamentada em conceitos que permitem a constante

atualização. Impossível não citar a notável habilidade de desenvolver as potencialidades dos corpos ali presentes respeitando suas individualidades e subjetividades.

As produções coreográficas, iniciadas a partir de improvisações, de partituras pré-definidas ou surgidas do abstrato de uma ideia ainda em construção, estão sempre carregadas de emoção. A mim, parece lógico já que, epistemologicamente, a motivação vem de e-moção (motivo para ação), e uma arte de ação corporal só poderia ser originada por um motivo calcado emocionalmente, dentro da nossa construção enquanto seres psicológicos.

Para mim, a arte realizada pela Têssera Companhia de Dança da UFPR é formulada por uma grande rede de interações. É corpo e sentimento, é objetividade e subjetividade, é sociedade e contextualização, é técnica, interpretação, figurino, música, exploração do espaço e do tempo, é movimento e pausa, uma correlação, interligada e interagindo com uma ideia, um devir que se completa na junção, na conectividade que, no ato, concretiza-se em uma realização coreográfica.

É muito bonito ver a disponibilidade, coragem e humildade do artista que se coloca em posição de ser observado, analisado, avaliado, selecionado e, mais uma vez, escolhido, pela sua real capacidade, para seguir os caminhos que, acredita, poderão o levar à realização dos seus sonhos. Ali, na sala de aula ou no palco, o dinheiro não conta, a indicação não conta, a corrupção não conta e, se em algum momento contarem, não persistem, porque nesse lugar, sala de aula ou palco, não existem complicações, tudo é muito simples e o que conta é saber fazer... quem faz, faz, quem não faz, não faz. Nos últimos anos, muito tem sido escrito sobre técnicas, anatomia, mas é no cruzamento entre os conhecimentos teóricos, as experiências práticas e a reflexão sobre estas práticas que, gradativamente, o aprender se modela no DANÇAR e cada uma destas etapas vencidas aumenta, gradativamente, as capacidades físicas, intelectuais, sociais e artísticas dos bailarinos avaliados, o que costuma ser transformado, cada vez mais, em disciplina, aumento de concentração e clareza de raciocínio, também em outros aspectos de suas vidas.

No início do ano, nas primeiras audições, vemos os bailarinos, pela primeira vez, inseguros, instáveis, um pouco assustados, enfim, meio perdidos e, algum tempo depois, na hora da escolha definitiva – da concessão de bolsas, novamente, humildes, mas já seguros, equilibrados e certos de que estão dando o melhor de si, ali, onde a verdade sobre o esforço, trabalho, dedicação e talento de cada um se mostra clara e transparente para quem quiser ver.

E é por isso que a DANÇA é uma maravilhosa escola para formar pessoas verdadeiras de caráter forte, corpos e mentes também, fortes e resilientes não só para a Dança, mas para a vida. E para nós, profissionais desta arte, é extremamente gratificante fazer parte desses momentos e, depois, poder acompanhar e saber do sucesso profissional e pessoal de cada um deles, mais adiante no caminho. Parabéns a todos os participantes, aos profissionais responsáveis pela Têssera Companhia de Dança, e à UFPR por este projeto em constante desenvolvimento e permanente renovação que segue, ano após ano, transformando vidas e o cenário artístico da nossa cidade!!!

TANIA ZEOLLA



TRADUCCIONES

Notas prefaciales - p. 5

TOM cuaderno de ensayos es un proyecto de extensión universitaria, desenvuelto por la Coordinación de Cultura de la UFPR, con el objetivo de ser una acción de comunicación para la cultura – conforme directrices del Plan Nacional de Cultura (Ley N° 12.343/2010) – que hace circular la crítica y la reflexión respecto a las producciones artísticas y culturales desarrolladas articuladamente entre universidad y sociedad.

Pensado como extensión, TOM va al encuentro del desafío que se hace a la práctica universitaria al relacionarse con la enseñanza, la investigación y la extensión, como estrategia para reflexionar sobre las responsabilidades que la Universidad Pública tiene en promocionar el ejercicio de la ciudadanía cultural.

Para la ejecución de ese objetivo, el equipo de la Coordinación de Cultura viene a experimentar formatos y plataformas, establece diálogos, mapea prácticas y acciones para consolidar los principios de respecto a la diversidad cultural y a la ciudadanía plena. Para eso forman parte del proyecto profesores y profesoras, técnicos y técnicas y estudiantes de distintas carreras que participan de la construcción y del debate sobre el tema.

Para el segundo número del TOM cuaderno de ensayos, fue invitada como curadora la coreógrafa, investigadora del movimiento y del cinema, Cristiane Wosniak. La invitación vino del interés de discutir el movimiento, la performance y el cuerpo más allá de la danza o, mejor dicho, preguntándonos a partir de la idea de danza cómo el cuerpo, la performance y el movimiento son problematizados y cuales caminos son vislumbrados. El tercer número, ya en proceso de construcción, también sigue esta misma experimentación: dislocamos las voces y los actores, desconstruimos los formatos, generamos otras acciones. Esperamos, así, promover diferentes diálogos con nuestros lectores y lectoras.

Trans(acciones) de cuerpos con discapacidad en procesos de creación en danza y otras cositas más - p. 30

El artículo invita al lector a fruir de la obra de videodanza *Carne em Água* y discute su proceso de creación en interface con la construcción social de la corporeidad de la persona con discapacidad, contextualizada con el quehacer artístico en Danza Contemporánea.

Cuerpo, Movimiento y Performance: ¿cómo se prepara un cuerpo para ser otro? - p. 42

El ensayo 'Cuerpo, Movimiento y Performance - como se prepara un cuerpo para ser otro' busca reflexionar poéticamente acerca de la percepción propia del cuerpo más allá de él a partir del camino y de los procesos de

formación, vividos y explorados por la autora. Sugiere el enfoque en el movimiento y en la performance por medio de experiencias individuales, de la formación de un archivo, de un repertorio no solo físico y motor, pero también sensorial y de la capacidad de afectar y ser afectado contenida en cada cuerpo.

Performance sobre cierta poética libidinosa - p. 49

Este ensayo parte de una visión subversiva del quehacer artístico en danza en la medida que se presenta como posible libido, o sea, pulsión de creación. No descontextualizada del momento crítico de producción actual, situándonos en lo que nos motiva a crear, aún. Seamos por ahora movidos por una cuestión, para resignificar, hay una cierta percepción de libido, de insistir, de desear crear. Artistas y devaneos nos guían a visitar esa percepción.

'Téssera Companhia de Danza de la UFPR: cuando los conejos salieron de sus madrigueras...' - p. 56

Ese ensayo, que se constituye conjuntamente por el director/creador y la coreógrafa residente de la Téssera Companhia de Danza de la Universidad Federal de Paraná, pretende reflexionar sobre una producción artística – Coelhos (2014/15) – que extrapola el espacio institucional y 'se gana' las calles a partir de intervenciones urbanas performáticas, haciendo convergir el arte y la comunicación.

LIMIARES con y acerca de Anderson João Gonçalves - p. 65

El ensayo describe parte del proceso de dirección de Limiães, un documental sobre el bailarín y coreógrafo Anderson João Gonçalves (1964-2010). La película lleva en consideración su visión de mundo y sus experiencias por medio de una narrativa que es conducida por el propio

artista en un último testimonio, de tono confesional, concedido el 2009.

Limiães habla del cuerpo-artista, sus idiosincrasias e intensidades. Por medio de un discurso hablado y danzado, ora delicado, ora contundente, Anderson João Gonçalves revela su fuerza inventiva.

Vivir la danza, por la danza, con la danza - p. 74

Este artículo habla de como mis decisiones, experiencias personales y artísticas influenciaron en la metodología y estilo desarrollados en el resultado artístico del Grupo de Dança Primeiro Ato y en la formación ofrecida a los bailarines que se reciben en el Primeiro Ato Centro de Dança.

Esclarece y elucida los principios básicos del método de creación colaborativa de los espectáculos en esos treinta años del grupo, que han sido fundamentales para el resultado de esa danza que dialoga con otras artes, prioriza la sutileza de los gestos, el sentido y conteúdo del movimiento.

título TOM Caderno de Ensaio #2
imagens Lucas Garcia (bolsista)
revisão de texto Rebeca Pinheiro Queluz
traduções Fernanda Lopes (bolsista)
projeto gráfico Lucas Garcia (bolsista)

formato 1000x720px
número de páginas 105

O TOM Caderno de Ensaio é uma publicação desenvolvida por estudantes bolsistas sob a orientação de professores do curso de Design da UFPR em colaboração com a equipe da Coordenadoria de Cultura - PROEC

