

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

Departamento de Geografia

Carolina Leocádio Pereira

EU-CORPO: Geografia, Dança e Lugar.

São Paulo, novembro de 2015.

Carolina Leocádio Pereira

EU-CORPO: Geografia, Dança e Lugar.

Trabalho de Graduação Individual submetido como
requisito para a obtenção do título de Bacharel em
Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

São Paulo, novembro de 2015.

Compartilhador de sonhos e (in)certezas.
Maior incentivador do meu trabalho.
Há muito de nós em todo o movimento desta
caligrafia.

SUMÁRIO

1 Introdução	6
2 O estudo da técnica de dança	13
2.1 Um pouco de história	13
2.2 As aulas	17
2.3 Percepções prático-teóricas	19
2.4 Reflexões teórico-práticas	22
3 Projeto de Solo	27
3.1 Processo de Criação	27
4 Reflexões teórico-práticas II – Considerações finais	34
Referências	35
Anexo I – “Não te amo mais”, Clarice Lispector	37
Anexo II – “Meu lugar”, Arlindo Cruz e Mauro Diniz	38
Anexo III – “Diário de Bordo”	39

Resumo

O estudo em questão faz um pequeno recorte que direciona o olhar geográfico para o processo de elaboração de um Projeto de Solo de Dança. Há uma busca pelo estudo do espaço simbólico, do lugar, a partir de explorações teórico-práticas que evidenciam essa rede de relações entre a Geografia e a Dança. Tomando como base a Geografia Humanista, incorporo aos estudos um ponto de vista pessoal para que possa interpretar o sentimento e compreender as relações que ocorrem nesse mundo vivido.

Palavras-chave: Geografia, Dança, Lugar, Espaço, Corpo.

Abstract

This study is a small snippet that directs the geographic eye to a Dance Solo Project elaboration process. There is a search for the study of symbolic space, the place, from theoretical and practical explorations that show this network of relations between Geography and Dance. Based on the Humanistic Geography, I incorporate in studies a personal point of view to interpret the feeling and understand relations that occur in this world lived.

Keywords: Geography, Dance, Place, Space, Body.

1 Introdução

A Geografia me ajuda a ver o mundo. E a Dança traduz em meu Corpo toda essa intensidade.

Venho de uma experiência interdisciplinar que considero muito rica. Realizei, junto à graduação, um curso técnico em Dança que me proporcionou a vivência de abordagens diferentes sobre a vida na contemporaneidade. Fui colocada junto a outras possibilidades de analisar algumas questões que me foram apresentadas primeiramente pela Geografia. Sendo assim, este trabalho é uma tentativa de aproximação desses dois universos: Dança e Geografia.

Um dos maiores questionamentos durante o fazer girava em torno de como realizar uma abordagem propriamente geográfica. Procurava uma *Geografia dançada*, ou que aceitasse a Dança em meio ao estudo. Pensei que poderia estar equivocada na escolha do tema. Até que, finalmente, percebi que em vez de enxergar os pontos mais distantes desses universos, deveria observar melhor o que os aproximava. Parti de minhas referências, vivências e histórias; parti de mim, do que me constitui enquanto ser humano, parti do meu mundo vivido.

Miranda (2008, p.18) diz que:

Sabemos que cada ser humano percebe o mundo por meio de lentes únicas, dependendo de suas sensações, inserções sociais, pertencimento cultural, informação e acuidade do seu próprio olhar para ‘ver’. O campo de conhecimento e o propósito do olhar mudam o que se vê, ou seja, a perspectiva transforma aquilo que é visto. [...] Cada campo de conhecimento, em diálogo com a história de cada indivíduo, articula o recorte do olhar.

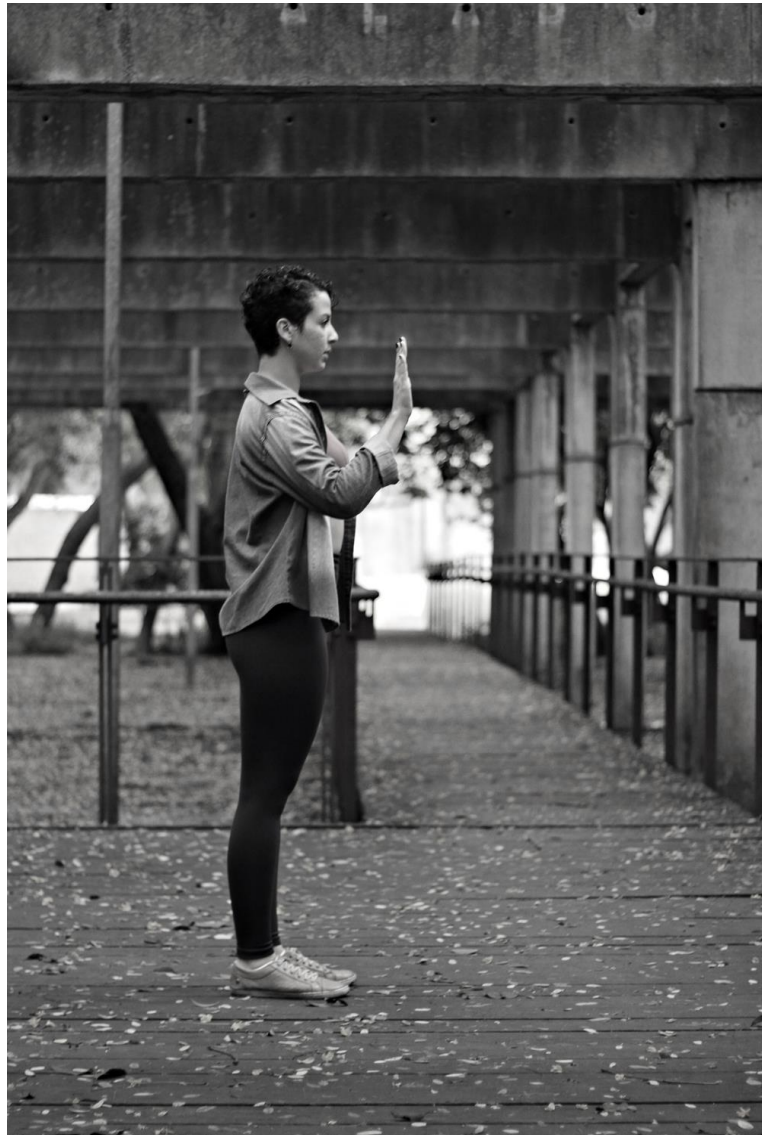
Minha perspectiva não consegue separar Geografia e Dança, pois eu sou essa combinação e muitas outras que me (trans)formam a todo instante. Tento, então, possibilitar que vejam como eu vejo, que entrem em meu universo vivido e o decodifiquem no pequeno tempo-espaco-movimento desse trabalho.

O estudo em questão faz um pequeno recorte que direciona o olhar geográfico para o processo de elaboração de um Projeto de Solo de Dança que teve início nas disciplinas de Dança Contemporânea I e III e continuou a ser desenvolvido na disciplina de Dança Contemporânea IV, todas ministradas pela Professora Sayonara Pereira¹, no CAC-USP.

Há uma busca pelo estudo do espaço simbólico, do lugar, a partir de explorações teórico-práticas que evidenciam essa rede de relações entre a Geografia e a Dança. Esse emaranhado de relações vividas e impressas em minha pele enquanto autora deste estudo, que permeia este trabalho teórico, a cena de dança proposta e todo meu mundo vivido, será compartilhado e revisitado ao longo desta escrita. Vivamos um pouco deste meu, e agora nosso, Diário de Bordo.

O Diário de Bordo “original” é composto por uma série de anotações informais, realizadas ao longo da pesquisa, que têm por objetivo registrar experiências, percepções, sensações, dúvidas, questionamentos e tudo que é considerado importante e pertinente ao desenvolvimento do trabalho. Esse relato de vivências permite que não deixemos escapar as pequenas conquistas e descobertas que se dão durante o processo, possibilitando que sejam incluídas no resultado final. Sendo assim, faço uma releitura desse Diário de Bordo, acrescentando referências bibliográficas e novos pontos de vista.

¹ **Sayonara Pereira** (1960) Professora (RDIDP) da Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (ECA/CAC/USP). Doutora e Pós-Doutora em Artes-Dança pela Universidade Estadual de Campinas. Pedagoga em Dança pela Hochschule Für Musik-Tanz Köln/Alemanha. Coreógrafa, Pesquisadora. Estudou dança e atuou profissionalmente na Alemanha durante 19 anos (1985-2004), onde, a convite da coreógrafa e bailarina alemã Susanne Linke, se aperfeiçoou (1985) na Folkwang Hochschule – Essen Escola Superior dirigida por Pina Bausch. Inclui na sua trajetória profissional criações com artistas da dança e de diversas áreas afins. Co-autora do projeto da SEESP– “São Paulo faz Escola” (2007-2011), escrevendo para os Cadernos do Professor e do Aluno: *Arte – Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Autora do livro: *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO* (2010)-Editora Annablume; e co-autora de **Terceiro Sinal – Ensaios sobre a São Paulo Companhia de Dança** -2011/Editora Annablume, e de **Rituais e Linguagens da Cena: Trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade** -2012/Editora CRV. Coordena o **LAPETT** - Laboratório de Pesquisas e Estudos em Tanztheater/ECA-USP.



Momento que surge da busca pela presença cênica durante a ausência de movimento, pequena conquista relatada no Diário de Bordo. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

A pesquisa partiu de um intenso treinamento corporal, em diferentes técnicas de dança, e da busca por uma abordagem teórica que proporcionasse um diálogo coerente entre Geografia e Dança. Durante o processo de elaboração deste trabalho, procuro organizar uma escrita que fale dessa experiência

Utilizo alguns conceitos de Seamon (2013) em busca de um estudo que unifique espaço, tempo, lugar e corpo. Para a geografia e outras disciplinas que se preocupam com o ambiente e o lugar, as noções de dança-do-corpo, rotina espaço-temporal e dança-do-lugar possuem valor

porque elas unem as pessoas com espaço, lugar e tempo. Se um geógrafo irá estudar os espaços, lugares e ambientes que a pessoa tipicamente vive e habita, ele necessita reconhecer que este espaço é primeiramente fundamentado no corpo. (SEAMON, 2013, p.14-15)

Quando falo de corpo, também tenho bases em conceitos como o de Rengel (2004, p. 54)

É importante ficar claro que uma noção dualista de corpo, isto é, a idéia de que mente é uma 'coisa' e corpo, outra 'coisa', não faz parte do nosso entendimento. Vamos sempre tratar de *corpomente*, com a intenção de demonstrar a importância do aparato sensório-motor no aprendizado do movimento, da dança e de qualquer outra área de conhecimento e sua relação com a experiência subjetiva de percepções, de emoções, de pensamentos.

Segundo Kofes (1989) *apud* Tourinho e Silva (2006, p.3), existem dois discursos sobre o corpo: disciplinar e antidisciplinar.

O discurso disciplinar impõe regras e modelos sobre o corpo, dividindo-o em partes e pensando nesse corpo enquanto conjunto dessas partes. Cuidar do corpo e ter saúde está vinculado, então, a encaixar-se em uma forma pré-estabelecida. Percebe-se aqui uma referência, mesmo que velada, à ideia cartesiana de corpo, que parte da dicotomia corpo-mente: corpo-objeto interpretado pela mente (auto-evidente) a partir de ideias claras e distintas. Já o discurso antidisciplinar parte da ideia contrária: liberação e soltura do corpo; vai de encontro ao discurso da necessidade de um corpo formatado e ao encontro do corpo disponível, integrado e consciente.

Podemos lidar de maneira disciplinar, entendendo-o como mecanismo através do qual executamos uma idéia: como uma 'máquina' através da qual nossas idéias se concretizam, impondo-lhe formas e linguagens. Ou podemos entendê-lo como agente do trabalho artístico [...] Acreditamos que considerar a hipótese do corpo ser sujeito executante do trabalho do intérprete contemporâneo seja uma maneira mais adequada para desenvolver a discussão que estamos propondo, entendendo-o de maneira

complexa e ampla. (TOURINHO E SILVA, 2006, p.4)



O corpo disponível estuda as possibilidades criativas sem a necessidade de buscar padrões ou formas pré-estabelecidas. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

Tomando como base a Geografia Humanista, incorporo aos estudos um ponto de vista pessoal para que possa interpretar o sentimento e compreender as relações que ocorrem nesse mundo vivido. A preocupação com a dimensão afetiva em meio ao vivido/existencial torna fundamental para o geógrafo de inspiração humanista observar a maneira como as pessoas vivem nos lugares e remonta à análise das sentimentos e ideias dessas pessoas (FERNANDES, 2014).

Essa perspectiva, ao defender a dimensão subjetiva e a experiência vivida pelos indivíduos e grupos sociais, propõe uma compreensão do mundo humano através do estudo das relações das pessoas com a natureza, do seu comportamento geográfico, bem como de seus sentimentos e ideias a respeito do espaço e do lugar. (TUAN, 1982;1983, apud FERNANDES, 2014, p.78)

O olhar contemporâneo do estudo leva em consideração que qualquer possibilidade expressiva se torna material para a dança. Essa dança assume uma atitude transdisciplinar que abre espaço para diversas possibilidades de atuação e possibilita a interação com qualquer área de conhecimento. (TOURINHO E SILVA, 2006, p.3)

A abordagem escolhida permite que façamos aproximações com os estudos de *German Dance* e *Tanztheater*² compartilhados pela Professora Sayonara Pereira em suas disciplinas. Uma vez que, ao longo das manifestações que abarcaram a *German Dance*, estudada pela Professora Sayonara durante sua formação na Alemanha, foram priorizadas experiências que incluíssem também vivências trazidas pelos atores cênicos ao processo de criação das obras em busca de um intérprete que fosse mais autêntico, mais transparente, e mais humanizado. A filosofia do *Tanztheater* permite que o intérprete utilize vários caminhos, abrindo a possibilidade para que se transcendam as formalidades das técnicas de danças clássicas ou contemporâneas e ainda seja utilizada a expressividade dos meios encontrados no teatro. (PEREIRA, 2010)

Quando Tuan (1982, p. 159-160, apud FERNANDES, 2014, p.79) nos fala sobre os estudos humanistas, diz que incluem a natureza e a gama de experiências e pensamentos humanos, a qualidade e a intensidade de uma emoção, a ambivalência e a ambiguidade dos valores e atitudes, a natureza e o poder do símbolo e as características dos eventos, das intenções e das aspirações humanas. Esses elementos também estão presentes no estudo de dança em questão. Consigo ver dança nessas palavras e considero muito pertinente estudar essas relações dando um pouco mais de atenção a toda essa vivência que não permite separar totalmente uma coisa da outra e que vai construindo essa rede com as diversas cores formadoras do meu mundo vivido.

O mundo vivido é a consciência e o ambiente íntimo de cada um, emocionalmente modelado e revestido de eventos, relações, ambiguidades, envolvimento, valores, significados, o que compreende os seres humanos com toda ação e interesses humanos, trabalhos e sofrimentos (MELLO, 1991, apud FERNANDES, 2014, p.81). Tudo isso é pano de fundo e preenche os

² *Tanztheater* – Movimento de dança que ocorreu na Alemanha a partir de 1932, sua característica foi a transcendência da técnica do balé clássico utilizando-se da dramaticidade do teatro. Tendo como seu percussor o coreógrafo e pedagogo Kurt Jooss (1901-1979), e entre seus seguidores mais conhecidos que transitam na contemporaneidade encontramos as coreógrafas Pina Bausch (1940-2009) e Susanne Linke (1944).

movimentos na dança. Se não levamos esses fatores em consideração, o que temos são movimentos vazios, sem significado, que não comunicam e não atingem o público.

Há respaldo na fenomenologia de Merleau-Ponty, uma vez que o método fenomenológico é definido como uma volta às coisas mesmas, aos estudos das essências, incluindo a percepção, a consciência, a imaginação, a paixão e realizando a integração entre sujeito e objeto (PEREIRA, 2010, p.24).

Merleau-Ponty mostra que os fenômenos artísticos não podem ser analisados sob uma lógica formal ou puramente científica, pois são fenômenos que possuem uma lógica própria. A fenomenologia se preocupa em descrever os fenômenos e não em analisa-los ou explica-los. [...] O conhecimento em dança se constrói fundado na experiência, na indivisibilidade do sujeito executante (TOURINHO E SILVA, 2006, p.5)

Sendo assim, decidi relatar minha pesquisa-vivência nessa Geografia humanizada pela Dança pintando, neste texto-ensaio, as pontes que me levaram de um lugar a outro. Começo tratando da linguagem dessa Dança, em *“O estudo da técnica de dança”*. Compartilho, neste capítulo, um pouco da história da técnica escolhida, a estrutura das aulas realizadas com a Professora Sayonara e as percepções teórico-práticas que envolvem o trabalho corporal e a busca por referências geográficas que embasem a composição desse texto escrito-dançado. No capítulo seguinte: *“Projeto de Solo”*, trato do processo de criação do trabalho prático levando em consideração as referências anteriormente propostas. Finalizo com um segundo momento de reflexão sobre as escolhas que constituem o trabalho.

2 O estudo da técnica de dança

De onde devemos partir quando pesquisamos em arte?

“Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (LACRI, 2002, p.18, apud PEREIRA, 2010, p.23).

2.1 Um pouco de história

Na estética das manifestações vigentes até meados do século XX, que influenciaram a dança clássica, não observamos explicitamente uma influência da experiência vivida pelos interpretes como ponto de partida para a criação. Vê-se muito mais a influência e direcionamento do coreógrafo. Ao longo desse mesmo século, de maneira bem gradual, a dança clássica começou a utilizar elementos de diferentes gêneros e linguagens de dança e a incluir alguns gestos do cotidiano.

Pereira (2010) atenta para o fato de que a Alemanha não tem uma tradição muito grande no balé clássico e para o fato de o país ter sido palco de vários movimentos que refletiam a relação do homem com a natureza. Coloca essas como possíveis justificativas para o país ter tido as condições de ser o berço do *Tanztheater*:

Assim, através de pesquisas desenvolvidas no âmbito da *German Dance*, período que tem o seu início demarcado por manifestações que ocorreram no início do século XX, na Alemanha, entre elas: *Lebensreformbewegung*³, *Ausdruckstanz*⁴, chegando até ao *Tanztheater*

³ Movimento de Reforma da Vida – buscava um retorno às “formas geradoras da vida” e à regeneração do homem e da sociedade por meio do não consumo do álcool e da carne. (PEREIRA, 2010, p. 27)

contemporâneo; poderemos constatar que, consecutivamente, nas manifestações pesquisadas, o ser humano, seu corpo, suas sensações, procuras e angustias estavam em sintonia com a natureza, a sociedade e a cultura de seu tempo. (PEREIRA, 2012, p.1-2)

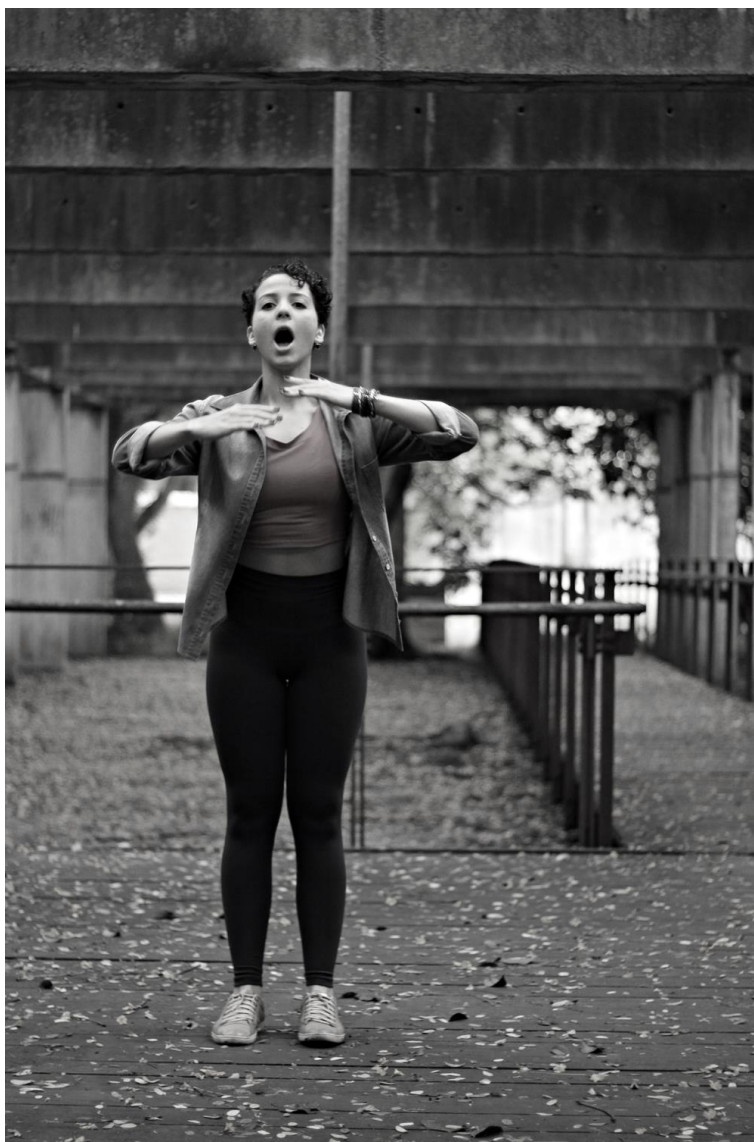
Pereira (2007), ao tratar da estética do *Tanztheater*, nos fala que esta descende das inter-relações entre protagonistas da Dança de Expressão Alemã, da atividade de Kurt Jooss na *Folkwang Hochschule de Essen*, e da influência da dança moderna americana, uma vez que os mais significativos coreógrafos de *Tanztheater* da primeira geração estudaram em Nova Iorque e alguns atuaram em companhias americanas.

Na sua pedagogia, Kurt Jooss integrava o ensino da movimentação e dos conceitos de Rudolf Laban (1879-1958) à sua marca pessoal. Buscava lapidar o material que o aluno/intérprete já trazia em seu corpo pelas suas experiências pessoais. Ou seja, trabalhou atentamente para proporcionar condições onde o aluno/intérprete aprendesse a desenvolver, através de elementos que já existiam em seu corpo, técnicas de dança e, a partir daí, ampliasse as possibilidades de trabalho; chegando à verdade por seus próprios meios.

No *Tanztheater* existem elementos comuns às obras dos diferentes coreógrafos. Esses elementos são utilizados como “regra”, um bom exemplo é a não utilização dos elementos do balé clássico em sua forma original.

Apresenta-se como grande modelo o Teatro de Revista, mesmo que essa não seja a única possibilidade. A técnica de colagem cênica permite que aconteçam cenas em diferentes partes do palco, pode haver solos e diferentes cenas concomitantes ou não. Não há regras para a utilização da música, as opções são muito individuais. Também é importante acrescentar que a palavra, cantada e falada, pode ser experimentada e utilizada como ferramenta para aumentar as possibilidades de expressão, como se o texto fosse um parceiro da dança.

⁴ Movimento Juvenil – formado por estudantes que buscavam recuperar um contato com a natureza por estarem cansados dos problemas característicos da vida nas grandes cidades. (PEREIRA, 2010, p.27)



Utilização da voz como elemento de expressão na dança, integrando som e movimento. (Fotografia de Ricardo Pimentel)



Utilização da voz como elemento de expressão na dança, integrando som e movimento. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

Pereira (2010, p.68), ao tratar de quatro dos protagonistas desta técnica de dança (Kurt Joss, Dore Hoyer, Pina Bausch e Susanne Linke), traz algumas das características que se repetem em seus trabalhos:

Acredito, todavia, que o grande denominador comum nas diferentes caligrafias desenvolvidas por estes protagonistas foram os estudos provenientes da técnica desenvolvida por Laban (baseada no uso do *tempo – espaço – qualidade dos movimentos*, integrados nas ações do cotidiano) e a ideia de Joss que serve como gênese para o *Tanztheater*: trabalhar com interpretes que desenvolvam através de elementos já existentes em seu corpo as técnicas de dança e, a partir deste material, ampliar as possibilidades para trabalhar com ótima precisão, sinceridade e humanidade.

Laban foi um artista e pesquisador do movimento e da dança que buscou codificar princípios gerais do movimento, classificando os elementos e/ou fatores do movimento como fluência, espaço, peso e tempo e criando um sistema de notação da dança bastante completo e utilizado até hoje. Desenvolveu um método de dança educacional; realizou estudos sobre eficiência e cansaço no trabalho; buscou incentivar a criação de uma dança pessoal e expressiva e fez grandes danças, as chamadas danças corais (RENGEL, 2004).

Suas teorias relacionavam abordagens objetivas e subjetivas pela construção de um sistema complexo que, apesar de enraizado na geometria euclidiana, apontavam outras intensidades espaciais e integravam corpo, mente, sensação e tensão espacial pelo movimento. Presumiu o corpo como primeiro meio de comunicação do homem e como possuidor de uma linguagem que pode ser articulada de diversas maneiras, fato que possibilita a produção de diversos significados (MIRANDA, 2008, p.17-18). Entendia o espaço como “um aspecto escondido do movimento” e o movimento como “um aspecto visível do espaço” (LABAN/ULLMANN, 1974, p.4 *apud* MIRANDA, 2008, p.26).

2.2 As aulas

A proposta da Professora Sayonara Pereira para as disciplinas de Dança Contemporânea I, III e IV é embasada no conhecimento da técnica de dança e no estudo de partituras coreográficas para a elaboração do projeto de solo. Este projeto final, que também chamamos de cena, traz as experiências vividas nos encontros de estudos semanais que têm um caráter prático-teórico.

Partindo da experiência com professores da linha da *German Dance* contemporânea da Alemanha, país no qual estudou por 19 anos (1985-2004), Pereira elaborou uma estrutura pedagógica própria para suas aulas.

Nós fomos apresentados à sua linguagem de estudo através de intenso treinamento corporal, vídeos e textos. Há uma busca pelo desenvolvimento de diferentes qualidades de movimento, pelo uso consciente do espaço e pela atenção aos ritmos interno e externo. A experiência da aula faz mais sentido a cada encontro, visto que nos apropriamos dessa rotina e adquirimos mais liberdade para realizar os exercícios propostos.



Exercício de aula no contexto da cena, para além da técnica. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

Aos poucos, tomamos conhecimento de parte da história do Tanztheater e ganhamos mais ferramentas para análises e discussões, seja através da bibliografia, dos vídeos com *coreografias-referência*, ou da relação *corpo-a-corpo*, como Pereira costuma tratar o estudo prático que se apreende no fazer conjunto e contínuo.

Pequenas partituras coreográficas foram criadas ao longo do processo. O ponto de partida para a criação dos primeiros trabalhos individuais foi a escolha de três verbos, ao acaso, por cada aluno. As influências estavam no próprio lugar em que nos encontrávamos, em tudo que construíamos juntos, como também na trajetória de cada um. Cada pequena composição tinha, então, elementos comuns aos companheiros de aula e elementos únicos que assinavam a cena com as características do intérprete.

Depois que cada um compôs uma pequena partitura e se apropriou disso a ponto de o texto ser dito estar no corpo como algo que o compõe junto à carga emocional, foram realizadas novas intervenções, criadas novas experiências e sugeridas novas maneiras de realizar a mesma

estrutura de cena. Alguns realizaram suas partituras em espaços diferentes, outros em dinâmicas diferentes, outros em ordens diferentes. Deixamo-nos influenciar, também, por pequenas intervenções das outras pessoas em nossos trabalhos, acrescentando o que aquela experiência poderia trazer de bom.

Pereira (2011, p.6) nos fala que é comum percebermos memórias inscritas no corpo que são de autoria daquele que atua, mas que também poderiam ser de autoria de outros narradores, possibilitando que a partitura reflita um somatório de experiências pessoais, vivências, diferentes técnicas e linguagens de movimento. Acrescenta ainda que essas experiências sempre poderão ser revigoradas por novas possibilidades poéticas.

2.3 Percepções prático-teóricas

O estudo de outra linguagem, no caso, uma técnica de dança, proporciona um novo modo de ver algumas coisas, bem como possibilita que revisitemos assuntos conhecidos partindo de outra perspectiva.

As aulas dessa técnica reforçam a necessidade de ver o mundo com o corpo, com o peito, com as mãos, com os pés, com as costas, com as orelhas, até com um fio de cabelo. Quando a respiração é trabalhada junto ao fluxo de movimento, é como se o ar regasse todo o corpo com o sangue que faz nascer pequenos olhos por toda parte. O treino da percepção de si traz outro nível de consciência e presença no fazer/estar e aterra o corpo, no sentido de fazer viver aquele tempo-espaco-lugar por completo.



Momento em que o peito, mais do que os olhos, quer ver o mundo. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

Dentre as palavras-chave que aparecem em meu diário de bordo, tem-se, com frequência: centro, fluência, continuidade, ritmo, contração, troca de peso, olhar e densidade. Muitas são as questões que emergem de cada uma dessas palavras/conceitos, algumas se resolvem no fazer e depois são elaboradas teoricamente; outras são elaboradas no papel e depois são percebidas no fazer. Acredito que o importante seja ter consciência de que o movimento entre teoria e prática, que se alternam, completam e coexistem, dá sentido à minha forma e ao que me forma, criando possibilidades para compor no tempo e no espaço através de um código específico.

O estudo desse código e sua apropriação resultam no ganho de um vocabulário, na aquisição de ferramentas que possibilitam a comunicação. A técnica ampara e alicerça essa tentativa de diálogo que se realiza a cada encontro e o aumento da fluidez é diretamente proporcional ao aumento da prática e da qualidade com que se pratica. E os movimentos, aos poucos, vão sendo preenchidos pelas vivências, sensações, sentimentos, pensamentos, trocas de experiências.



Estudando o olhar enquanto potencializador da intenção que preenche o movimento. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

É constante o questionamento sobre o modo de fazer e sua relação com o significado da frase que se quer dizer - não para colocar uma legenda no movimento, mas em busca de uma partitura coreográfica que faça sentido em si mesma e diga alguma coisa que não é traduzida em palavras porque só pode ser dita com aqueles movimentos e com tudo que os preenche.

Quando é percorrido um caminho novo, pouco conhecido ou totalmente desconhecido, a atenção se volta para os pontos de referência, para as coisas que farão o caminho ser lembrado na próxima vez. A preocupação em chegar ao destino é tanta que não damos atenção ao percurso. Todavia, quando é sabido o caminho, é possível se ocupar de outras coisas: de sua cor, do tempo, dos cheiros, das pequenas coisas que o tornam único. Vive-se toda a viagem e ela passa a ter sentido em si mesma. E talvez ocorra uma paixão pela estrada, a percepção de outros destinos e a descoberta de que eles, na verdade, são só pontos de parada e transição de algo que parece infinito.

2.4 Reflexões teórico-práticas

Acredito que a estrutura do corpo-sujeito pode ser observada nos estudos de dança. Quando o estudo de determinada técnica ou exercício se torna parte de uma rotina, ou do cotidiano, ele vai sendo apropriado pelo corpo, que reconhece cada vez mais e melhor os caminhos a serem percorridos. Ao realizar um movimento que já faz parte do vocabulário corporal, há a possibilidade de dar mais atenção à intenção daquele gesto, ao seu alcance, qualidade, significado. E é neste momento que podemos ver a dança.

Seamon (1979), ao conceituar corpo-sujeito, trata do processo de apropriação realizado pelo corpo no cotidiano.

Sublinhar e guiar muitos movimentos cotidianos é uma força corporal intencional que se manifesta automaticamente e também sensivelmente. [...] Pegando de empréstimo o termo do fenomenólogo francês Merleau-Ponty (1962), chamo essa intencionalidade corporal de corpo-sujeito. Corpo-sujeito é a inerente capacidade do corpo de direcionar comportamentos das pessoas inteligentemente, e então funciona como um

tipo especial de sujeito que expressa de uma maneira pré-consciente, usualmente descrita por palavras como ‘automático’, ‘habitual’, ‘involuntário’, ‘mecânico’. (SEAMON, 1979 *apud* SEAMON, 2013, p.10)

Acrescenta ainda que, por conta do corpo-sujeito, as demandas da rotina podem ser administradas automaticamente, gerando mais liberdade nos espaços cotidianos e ambientes e possibilitando que as pessoas direcionem sua atenção criativa para maiores e mais significantes dimensões da vida.

Pedroso (2007, p.1), que trata da percepção do corpo cênico em Klauss Vianna e Merleau-Ponty, nos diz que:

Merleau-Ponty diferencia a percepção do corpo-próprio da percepção de um objeto. Um objeto é visto de acordo com a face que se mostra, podendo ser observado de diversos ângulos, e nunca de todos ao mesmo tempo. Um ‘objeto em si’ seria uma síntese de suas visões possíveis, de todos os ângulos em todos os momentos. Mas o ‘corpo-próprio’ não pode ser observado como a um objeto, pois meu corpo ‘existe comigo’. O corpo é o sujeito da sensação, da percepção, do pensamento, do sentimento.

É importante enfatizar que o corpo não pode ser treinado como uma instância isolada da consciência. Para que o exercício não seja meramente mecânico, é necessário que haja o treinamento físico atrelado à consciência do movimento e das sensações corporais. Caso contrário, estaríamos tratando do corpo enquanto objeto, o que vai de encontro à ideia de que meu corpo é meu ponto de vista sobre o mundo e de que todo ato físico terá um sentido interior. (PEDROSO, 2007, p.1)

O corpo-sujeito que dança, então, é o corpo que viveu e vive a rotina de treinamento técnico, repetição e estudo consciente do movimento a ponto de expressar, daquela maneira pré-consciente, a estrutura do que queremos dizer. Possibilitando que possamos escolher melhor os

signos e símbolos a serem trabalhados de modo a dar sentido àquela cena.

Seamon (2013, p.12) fala da versatilidade do corpo-sujeito e dos comportamentos mais complexos que também são abarcados nesse conceito e que se estendem ao longo do tempo e no espaço. Denomina *dança-do-corpo* um conjunto de comportamentos integrados que sustentam uma particular tarefa ou meta. Diz que danças-do-corpo são, com frequência, parte integrante de uma habilidade manual ou sensibilidade artística e que seu somatório pode constituir meios de vida de uma pessoa. Ao tratar do que denomina *coreografias de corpo e de lugar*, conceitua também as *rotinas espaço-temporais* enquanto conjunto de comportamentos corporais habituais que se estendem ao longo de considerável porção de tempo. Ressalta que essas rotinas são partes essenciais da vida diária por se apropriarem de atividades automaticamente durante o tempo, mantendo uma continuidade na vida das pessoas e permitindo que façam automaticamente no momento presente o que aprenderam no passado.

Acredito que o conjunto de aulas realizadas ao longo do semestre me proporcionou a criação de uma pequena rotina espaço-temporal que permitiu um olhar mais atento e a possibilidade de concretização desse estudo. O automatismo, nesse caso, não está relacionado à falta de consciência no fazer, mas à liberação da atenção cognitiva para os eventos e necessidades que aconteciam no lugar de estudo durante as vivências.

Ainda em Seamon (2013, p.15), encontramos um trecho que serve como boa descrição do processo que ocorre nos encontros de estudo:

Por meio de padrões habituais de encontro no tempo e espaço, uma área pode se tornar um lugar, dividido pelas pessoas que lá entram em contato espaço-temporal. O dinamismo deste lugar é largamente proporcional ao número de pessoas que dividem este espaço e, deste modo, compartilham seu tempo e vitalidade.

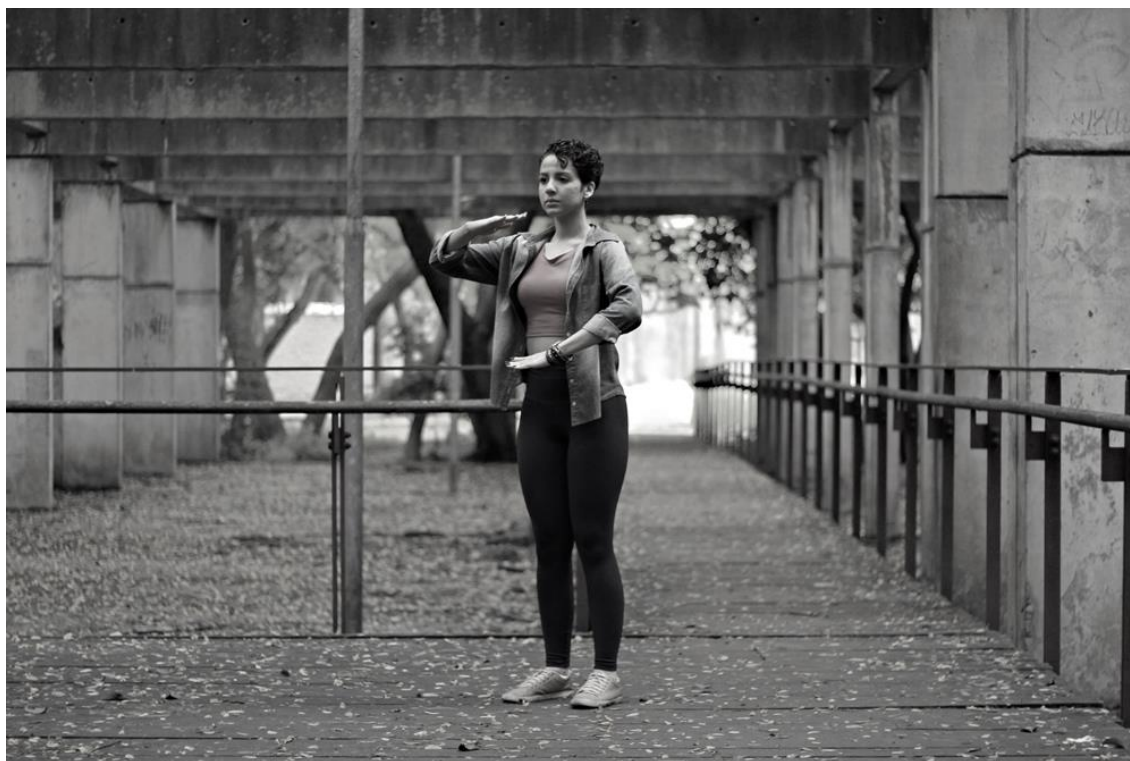
Pedroso (2007, p.2) coloca a questão da inserção corporal no mundo em uma situação de espaço e tempo circunstancial, defendendo o ponto de vista de que o corpo existe na presença do

ser em uma situação e que ele não está em um espaço-tempo, mas é no espaço e no tempo. Aqui, presença e experiência caminham juntas, você está presente em uma situação quando a experiencia e se comunica com o mundo. Em suas palavras:

Estabelecemos uma relação permanente com o mundo, estamos imersos nele, assim como a consciência está entranhada o corpo. Vivemos a todo instante o contato com outros seres, percebendo-os, estabelecendo linguagens, experienciando a intercorporeidade e a intersubjetividade: nenhum estímulo externo é percebido em si, mas dentro de um campo fenomenal em que sujeito e objeto fazem parte da mesma experiência, realizada sempre no presente (aqui-agora).

Segundo Vianna (2005, p.110), não devemos separar a sala de aula, onde exercitamos nosso corpo, do mundo exterior, onde vivemos nossa vida cotidiana. Uma vez que o corpo que vive esses dois momentos é o mesmo, quanto mais considerarmos a relação com o mundo exterior, maiores serão as possibilidades criativas.

Ao longo desse processo, é fundamental considerar a relação mundo-eu, verdadeira origem e motor do movimento e da própria dança, pois é da dinâmica desse relacionamento que emerge a singularidade que faz de cada pessoa um ser único e diferenciado. Por meio da vivência da relação mundo-eu, o eu interno desabrocha a partir do amadurecimento do eu social, que nada mais é do que a forma de nos relacionarmos com o mundo exterior (VIANNA, 2005, p.111)



Movimentação que surgiu através da ressignificação de gestos cotidianos. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

Quando vivemos essa relação com o mundo, sem criar barreiras entre os diferentes lugares, e consideramos os vínculos que podem ser estabelecidos nos caminhos, além de aumentarmos as possibilidades criativas, aguçamos a percepção de nós mesmos e do mundo. O olhar passa a ser mais presente e atento às pequenas coisas que compõem o cotidiano e às ricas possibilidades que se nos apresentam. Durante meu processo de criação, o percurso casa-faculdade serviu como um grande laboratório de pesquisa de comportamentos e possíveis formas de movimentação. Inclui, na elaboração do projeto final, essas experiências e as sensações que me traziam.

3 Projeto de Solo

“Era sempre um conflito e com o conflito surge o movimento. No corpo, na casa, na vida”. (VIANNA, 2005, p.92)

3.1 Processo de Criação

A Professora Sayonara nos ensina que, trabalhando dentro dos princípios do *Tanztheater*, devemos trazer elementos de nossa história de vida, escolhendo imagens, referências e eventos a serem transformados em uma partitura dançada. Espera-se que, ao final do processo, essas imagens dançadas sejam transformadas em movimentos, sentimentos e situações que tenham um caráter universal, no sentido de causar proximidade com a plateia que acaba por reconhecer suas próprias vivências na cena.

Esse modo de fazer se aproxima do pensamento de Vianna (2005, p.105), que trata a dança enquanto modo de existir:

Se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.

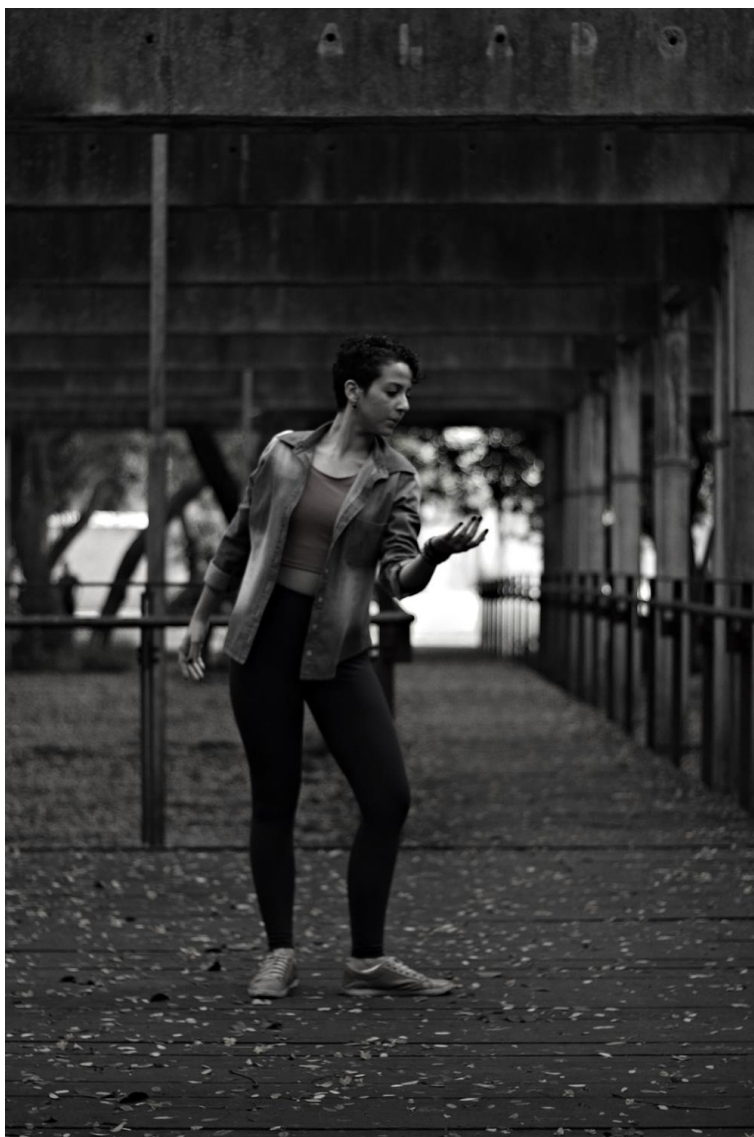
Encontramos em Pereira o termo “artista-caminhante”. Acredito que sua definição traz questões bastante pertinentes ao desenvolvimento do projeto de solo. Em suas palavras:

No caso do artista-caminhante, seus rastros irão proporcionar meios para que sejam apreendidas partículas do funcionamento de seu pensamento criativo. O artista é o próprio observador daquilo que lhe interessa, elabora a sua rede de criação e a oferece aos demais interessados que, muitas vezes como co-autores neste percurso, inspiram-no e trazem argumentos para que sejam realizados diálogos, discussões e até novas propostas” (PEREIRA, 2012, p.4).

Meu pequeno projeto de solo traz influências de toda a vivência deste ano e, de forma mais sutil, de toda a experiência que já vivi e está gravada em meu corpo. Embebida das técnicas e reflexões compartilhadas por Pereira, nas experiências do curso técnico em dança, nas aulas de dança clássica e dança moderna realizadas ao longo do ano, nos estudos em danças de salão e nos questionamentos da geografia, busco uma caligrafia própria para este projeto, algo que represente o que sou neste momento.

O vocabulário desenvolvido tem raízes na experiência e nos registros das vivências, através de apropriações intuitivas e de exercícios direcionados ao processo criativo. (PEREIRA, 2012). Procurei tratar do cotidiano, das vivências, dos sentimentos, a partir de músicas, textos, imagens, das relações que se davam durante o processo (dentro e fora do momento da aula). Tive, como primeiros provocadores diretos na composição do trabalho, os verbos: conversar, refletir e decidir. Estes deram origem à primeira partitura coreográfica trabalhada no primeiro semestre.

No segundo semestre, a intervenção se deu por meio da proposta de construir e reconstruir uma segunda partitura utilizando, na reconstrução, os mesmos movimentos em uma ordem inversa. A proposta veio baseada na possibilidade de um texto, atribuído a Cecília Meireles, que tem significados opostos quando lido de cima para baixo e de baixo para cima. (Anexo I)



Construção da partitura coreográfica. (Fotografia de Ricardo Pimentel)



Reconstrução da partitura coreográfica, com as influências do texto. (Fotografia de Ricardo Pimentel)

Em meio aos estudos sobre o conceito de lugar e a abordagem humanística em Geografia, levando em consideração que o sentido de lugar resulta de uma combinação de fatores e valores históricos, culturais, econômicos, locacionais, existenciais, subjetivos, intersubjetivos, invisíveis e visuais (YÁZIGI, 2003, apud FERNANDES, 2014, p.82); deixei-me influenciar, também, pela música “Meu Lugar”, de Arlindo Cruz e Mauro Diniz. (Anexo II)

Além disso, tivemos muitas outras inspirações: vídeos, conversas, fotografias, um cartão postal, a utilização de tecidos enquanto objetos cênicos. Em meio a essas experiências, surgiram

recordações e memórias de outras vivências, de outros momentos, e isso também trouxe sensações e elementos que ajudaram a pintar o trabalho com as cores que se apresentam agora. Tudo isso é como um despertar para a vida, é um estar presente em todos esses momentos para além da técnica de dança ou do exercício da escrita. Junto aos anexos, estão algumas anotações de meu "Diário de Bordo" que, no decorrer deste processo, nortearam a composição do trabalho. (Anexo III)

A memória materializada na cena pressupõe registro, que será realizado no corpo do intérprete. É como uma confirmação de que podemos guardar na memória aquilo que tem ou teve algum significado em nossas vidas. E essa memória individual é única, uma vez que, mesmo vivendo algumas experiências em comum, cada um seleciona e compõe seu próprio conjunto de registros cênicos, como um “patrimônio pessoal”. (PEREIRA, 2012)

Esse trabalho é uma tentativa de uma *escrita-dança* (PEREIRA, 2010) que se expressa e vive por meio deste corpo neste contínuo movimento interior-exterior que vai construindo a percepção de mim mesma, a percepção do mundo, o pensamento e a linguagem. (PEDROSO, 2007, p.2)

O processo de criação é intenso e provocador de questionamentos, dúvidas, incertezas. A sensibilidade aflora e transborda pelos poros em busca de organizar esses conflitos em forma de movimentos para o solo e na tentativa de encontrar palavras que permitam contar um pouco da história desse momento.

Ao tratar do processo criativo, Vianna (2005, p.100) diz:

Todo processo criativo é quase sempre marcado por contradições e antagonismos constantes, em que nascimento, vida e morte, alegria, prazer e dor constituem momentos distintos, que se confundem e dão sentido a uma nova existência.

Considero que o corpo do intérprete, meu corpo, é tanto um corpo poético quanto um corpo social, trazendo signos e símbolos socioculturais, bem como registros e códigos inscritos e reinscritos ao longo da minha história. “O corpo é o espaço da memória do intérprete, lugar onde

os sentidos se fundem perante o público e onde as ações compõem sua linguagem histórica e ideológica” (PEREIRA, 2011, p.5)

Os movimentos que realizo são reflexo de meu interior e tradução do mundo exterior. Vianna (2005, p.101) trata dessa relação dizendo que tudo que acontece no universo acontece com cada célula do corpo e que é do interior do corpo, de sua concepção de tempo e de espaço, que se estabelece uma troca com o exterior, uma relação com a vida.

Quando realizada uma cena, o espaço aparece como possibilidade de criação de um lugar a partir da relação de pertencimento. Esse espaço cênico que delimita a ação do intérprete, quando apropriado através das vivências e experienciado intensamente, passa a ser a tela pintada com as ideias, sentimentos, subjetividades, histórias e questionamentos do intérprete. Torna-se palco para a materialização da memória impressa na carne e para a reinvenção das recordações daquele corpo. (PEREIRA, 2012)

Vianna (2005, p.117), ao tratar de equilíbrio e espaços, nos diz que:

Existe um espaço interior, emocional, mental, psicológico, e um espaço exterior, que é onde se manifesta a dinâmica do corpo. A sensação de equilíbrio corresponde ao momento ou aos momentos em que descobrimos uma maneira harmônica de utilização do espaço, em que equilíbrio interior e exterior já não se diferenciam mais.

O lugar escolhido para a realização de minha cena foi a ETEC de Artes, local onde realizei o curso técnico em Dança. A experiência desse/nesse lugar foi muito transformadora e intensa, vejo e sinto em meu corpo as memórias de tudo que ali vivi. Decidi, então, estabelecer uma relação direta com esse espaço físico de modo a criar uma simbiose entre espaço interno e externo. Danço no lugar que constitui boa parte do que sou e que tem também um pouco de mim. Danço em um lugar que, para mim, é um dos maiores símbolos de pertencimento e conflito, e deixo aflorar os significados que possam surgir dessa intensa relação. (Re)vivo e (re)escrevo minha história no mesmo chão que já me marca e me transborda.



Simbiose entre espaço interno e externo, momento de preparação corporal e percepção do lugar que é palco da ação.
(Fotografia de Ricardo Pimentel)

O que sinto, neste momento, é que esse corpo sou eu no meu modo mais pleno, preenchido de tudo aquilo que tem mais significado e sentido para mim, embebido no combustível que me move e envolto naquilo que me faz prosseguir. Sinto-me em paz, encontrei meu lugar.

4 Reflexões teórico-práticas II – Considerações finais

Todo esse processo aguçou a percepção de que não estou no corpo ou tenho um corpo, mas sou meu próprio corpo. Também orientou minha busca pelo corpo disponível e pelo entendimento do *corpomente*. A cada reflexão, escrita, elaboração, consigo perceber melhor os sistemas e textos que se cruzam e formam essa rede de conexões.

É muito importante ressaltar como teoria e prática são apenas momentos distintos de um mesmo processo, como caminham sempre juntas. Foi perceptível que os momentos denominados “práticos” foram indispensáveis para materializar, concretizar, reforçar, o entendimento das teorias propostas. Bem como ficou claro que, sem a base de leituras e conversas, a consciência do fazer não seria a mesma.

A heterogeneidade dos textos - coloca-se também a dança como um texto - através dos quais conhecemos o mundo vai de encontro a algo linear e modifica os modos de fazer. Percebemos outros modos de ver, ser, estar, viver. O movimento é necessário, primordial; precisamos pensar com o corpo inteiro ou entender que o corpo pensa, já que é este corpo que age no mundo, que (trans)forma a sociedade, que corre nos fluxos da metrópole, que compõe as redes de relação. O corpo (trans)forma e é (trans)formado a todo momento.

A “descoberta” de conexões formais coerentes entre ideia e ação possibilita o reconhecimento dos significados contidos na própria ação, estabelecendo uma concordância entre os aspectos tangíveis e intangíveis do movimento.

Esse estudo que tenta relacionar Geografia, Dança, lugar, corpo, movimento, é um instrumento de autoconhecimento que versa sobre minha vida ou sobre o que me faz viver. Essa breve reflexão não tem o objetivo de esgotar o relato de toda essa experiência. Entretanto, tentei registrar aquilo que mais marcou. Agora também sou este texto, este ano, este curso, estas aulas, estas pessoas, tudo isso me (trans)forma em um fluxo constante de ideias, significados, experiências. O movimento não para.

Somos carne, dançamos a partir da carne, atravessamos a carne alheia.

Referências

- FERNANDES, Luis Márcio. **Um Outro Horizonte em Busca da Humanização da Geografia**. In: Geograficidade, v.4, n.1, Verão 2014. p. 78-87.
- MELLO, João Baptista Ferreira. **Símbolos dos Lugares, dos Espaços e dos “Deslugares”**. In: Espaço e Cultura, UERJ, RJ, n.16, Julho/Dezembro, 2003. p. 64-72.
- MIRANDA, Regina. **Corpo-Espaço: Aspectos de uma Geofilosofia do Corpo em Movimento**. São Paulo: 7 Letras, 2008.
- PEDROSO, Júnia César. **A percepção do corpo cênico em Klauss Vianna e Merleau-Ponty**. IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. GT: Pesquisa em dança no Brasil: processos e investigações. Junho, 2007.
- PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. 1ª Edição. São Paulo: Annablume, 2010.
- PEREIRA, Sayonara. **Corpos que esboçam memória**. 2011. In: lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/, consultado em 09/09/2015.
- RENGEL, Lenira. **O corpo e as possíveis formas de manifestação em movimento**. In: Ideias 31. Educação com Arte. Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2004.
- SEAMON, David. **Corpo-Sujeito, Rotinas Espaço Temporais e Danças-do-Lugar**. In: Geograficidade, v.3, n.2, Inverno, 2013. p. 4-18.
- TOURINHO, Lígia Lousada & SILVA, Eusébio Lôbo da. **Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.1, p.125-133, jul, 2006.
- TUAN, Yi-Fu. **Espaço, Tempo, Lugar: Um Arcabouço Humanista**. In: Geograficidade, v.1, n.1, Inverno 2011. p. 4-15.
- VIANNA, Klauss. **A dança**. 6ª Edição. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

Internet

- PEREIRA, Sayonara. **Memória-Identidade**. 2006. In: lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/, consultado em 09/09/2015.
- _____. **Dança Solo-Cerimonial ou Simplesmente Dançar Só**. 2011. In: lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/, consultado em 09/09/2015.

_____. **Patrimônio que é experimentado “na pele”.** 2011. In: lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/, consultado em 09/09/2015.

_____. **Pulsões e Ações da Memória Materializados em Cena.** 2012. In: lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/, consultado em 09/09/2015.

_____. **Tanztheatralidade: Histórias-Characterísticas-Ferramentas Empregadas.** 2006. In: lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/, consultado em 09/09/2015.

_____. **Tanztheatralidade Revisitada.** 2009. In: lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/, consultado em 09/09/2015.

Anexo I – “Não te amo mais”, Clarice Lispector

Não te amo mais.

Estarei mentindo dizendo que

Ainda te quero como sempre quis.

Tenho certeza que

Nada foi em vão.

Sinto dentro de mim que

Você não significa nada.

Não poderia dizer jamais que

Alimento um grande amor.

Sinto cada vez mais que

Já te esqueci!

E jamais usarei a frase

EU TE AMO!

Sinto, mas tenho que dizer a verdade

É tarde demais...

Anexo II – “Meu lugar”, Arlindo Cruz e Mauro Diniz

O meu lugar,
é caminho de Ogum e Iansã,
lá tem samba até de manhã,
uma ginga em cada andar.

O meu lugar,
é cercado de luta e suor,
esperança num mundo melhor,
e cerveja pra comemorar.

O meu lugar,
tem seus mitos e seres de luz,
é bem perto de Oswaldo Cruz,
Cascadura, Vaz Lobo, Irajá.

O meu lugar,
é sorriso é paz e prazer,
o seu nome é doce dizer,
Madureira, lá, laiá.
Madureira, lá, laiá.

O meu lugar,
é caminho de Ogum e Iansã,
lá tem samba até de manhã,
uma ginga em cada andar.

O meu lugar,
é cercado de luta e suor,
esperança num mundo melhor,
e cerveja pra comemorar.

O meu lugar,
tem seus mitos e seres de luz,
é bem perto de Oswaldo Cruz,
Cascadura, Vaz Lobo, Irajá.

O meu lugar,
é sorriso é paz e prazer,
o seu nome é doce dizer,
Madureira, lá, laiá.
Madureira, lá, laiá.

Ah que lugar,
a saudade me faz lembrar,
os amores que eu tive por lá,
é difícil esquecer.

Doce lugar,
que é eterno no meu coração,
e aos poetas traz inspiração,
pra cantar e escrever.

Ai meu lugar,
quem não viu Tia Eulália dançar,
Vó Maria o terreiro benzer,
e ainda tem jongo à luz do luar.

Ah que lugar,
tem mil coisas pra a gente dizer,
o difícil é saber terminar,

Madureira, lá, laiá.

Madureira, lá, laiá.

Em cada esquina um pagode um
bar,

em Madureira.

Império e Portela também são de
lá,

Em Madureira.

E no Mercado você pode
comprar,

por uma pechincha você vai
levar,

um dengo, um sonho pra quem
sonhar,.

Em madureira.

e quem se habilita até pode
chegar,

tem jogo de ronda, caipira e
bilhar,

buraco, sueca pro tempo passar,

Em madureira.

E uma fézinha até posso fazer,
no grupo dezena, centena e
milhar,

pelos setes lados eu vou te
cercar,

Em madureira.

Lalalaialalaialaia, em
madureira

Anexo III – “Diário de Bordo”

Centro, fluência, continuidade, ritmo, contração, troca de peso, olhar, densidade.

Dançar é trocar o peso.

O corpo não é isolado do mundo.

O corpo é; movimento é; não precisa representar.

Relações entre a criação de um solo e a realização do TGI.

CORPO-ESPAÇO

Como realizar uma abordagem propriamente geográfica?

Como é esse espaço simbólico?

Dar os elementos e não o/um significado.

Escrever sobre a dança e a apropriação de cada um.

Vínculos de pertencimento são alterados?

Até que ponto essas relações alteram o sentido de(o) lugar?

Qual é a fonte poética inspiradora?

O que gera a estrutura?

Como uma geógrafa fala de Dança?

Como uma dançarina pesquisa Geografia?

Como incluir o vivido nos gestos ou na cena de forma não literal?

Como ser o movimento?

O texto é o guia.

Desespero, desemparo, solidão.

Inspiração, transpiração, respiração.

(In)certezas.

Frases de Sayô:

“Como é forte o nada. O nada é tudo.

Não sei se quero entender. Não é isso que me move...

Vocês não terão a juventude para sempre.

Eu fico feliz em ver que conseguem executar o que estou pensando.

Eu amo a Dança. É o que tenho para contribuir no mundo.”

Sobre o cartão-postal:

O fundo/chão se confunde com as bailarinas;

Remete a cordas, cachos, raízes, coisas que se entrelaçam;

Figura sinuosa, emaranhada, cheia de camadas;

Encontros e desencontros de partes;

“Cabelos ao vento”.

Sobre os tecidos:

Como utilizar objetos cênicos?

Como fazer a força certa para encontrar o “deslizar”?

O tecido traz outra sensação de fluidez.

O desvencilhar também tem que ser dançado.

Outro estado de atenção e presença.

Até a pausa é dançada.

Lembranças da infância.

Como utilizar essas memórias para encontrar o caminho do movimento?