

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

LILIAN BARBOSA DE SOUSA GOMES

Poesia do movimento: a beleza do que se move

SÃO PAULO

-2021-

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

LILIAN BARBOSA DE SOUSA GOMES

Poesia do movimento: a beleza do que se move

Trabalho de conclusão de curso de graduação em Licenciatura em Artes Cênicas, apresentado ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

Coorientação: Prof^a. Dr^a. Sayonara Sousa Pereira.

SÃO PAULO

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Gomes, Lilian Barbosa de Sousa
Poesia do movimento: a beleza do que se move / Lilian
Barbosa de Sousa Gomes; orientadora, Maria Lúcia de Souza
Barros Pupo; coorientadora, Sayonara Sousa Pereira. - São
Paulo, 2021.
82 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) -
Departamento de Artes Cênicas / Escola de Comunicações e
Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia

1. dança teatral. 2. educação. 3. plataforma digital.
I. Pupo, Maria Lúcia de Souza Barros. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

AGRADECIMENTOS

A todos os participantes da oficina “Poesia do movimento”, pela entrega e dedicação. Por terem preenchido com tanto carinho esse ritual de passagem que foi para mim conduzir aulas sozinha pela primeira vez. Obrigada por me trazerem confiança como professora.

Aos responsáveis pela minha inclinação à licenciatura: Soler, por colocar a pulga atrás da orelha; Malu, por multiplicá-la em uma família de pulgas que fizeram morada em mim.

À Sayô, por deixar seus rastros no meu corpo e me trazer de volta à dança.

A todos(as) os(as) professores(as) que deixaram comigo um pouco de si, por balançarem minhas certezas.

Aos meus pais, Enes e Susana, pelo amor incondicional, apoio e incentivo.

Aos meus irmãos, Lara, Vitor, Laís e Vinícius, pelo aprendizado empírico de uma vida sobre dividir e conviver. Em especial, à Laís, por ter sido as rodinhas da minha bicicleta no desafio da escrita acadêmica. Obrigada, por, mais uma vez, ler meu trabalho antes da entrega.

À Helena, pela alegria inigualável que me traz e por ensinar tanto sobre ser e fazer, sem medo da bronca.

Aos meus avôs e avós, por terem vindo antes.

Às amigas preciosas que ganhei nos últimos anos: Diego, Larissa, Lux, Ícaro, Maciel, Felipe, Valmir, Isa, Juliana, Marine, Talisha e Bel. Obrigada pelos abraços, beijos, festas, aconchegos e conversas (e não falo pouco, não é?).

À Julia Lima, pelos desabafos de horas e dias em via de mão dupla.

À Jady, pelas parcerias dançantes. À Louise, pelas parcerias no decorrer da graduação, especialmente a última.

A José Pedro, Marina e Marcella, pelas dúvidas, crises, conselhos e risos compartilhados na trajetória do TCC. Vocês foram fundamentais.

Aos(às) amigos(as) e parceiros(as) do Lapett.

À Giullia, pela generosidade inexplicável de alguns anos.

À toda a turma 017, pelos primeiros intensos anos de graduação.

A vida só é possível
reinventada.

Anda o sol pelas campinas
e passeia a mão dourada
pelas águas, pelas folhas...
Ah! tudo bolhas
que vem de fundas piscinas
de ilusionismo... — mais nada.

Mas a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

Vem a lua, vem, retira
as algemas dos meus braços.
Projeto-me por espaços
cheios da tua Figura.
Tudo mentira! Mentira
da lua, na noite escura.

Não te encontro, não te alcanço...
Só — no tempo equilibrada,
desprendo-me do balanço
que além do tempo me leva.
Só — na treva,
fico: recebida e dada.

Porque a vida, a vida, a vida,
a vida só é possível
reinventada.

(**Reinvenção**, Cecília Meireles)

RESUMO

GOMES, Lilian Barbosa de Sousa. **Poesia do movimento**: a beleza do que se move. Trabalho de conclusão de curso – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

Realizada em meio à pandemia de Covid-19, esta pesquisa visa investigar o que uma exploração do movimento corporal, com base na dança teatral, oferecida para adultos, pode proporcionar às suas relações com seus corpos e espaços de isolamento social. Para isso, foi elaborada a oficina online “Poesia do movimento”, tendo como fundamentos principais: princípios metodológicos de Sayonara Pereira; o uso da gestualidade cotidiana na dança teatral e a busca por uma poética da interação virtual, levando em conta a relação entre corpo, os ambientes de cada envolvido e suas respectivas câmeras. No primeiro capítulo são abordadas as origens da oficina, a ideia de “poesia do movimento” – que a acompanhou desde o princípio – e a relevância deste tipo de prática para adultos não-profissionais das artes cênicas. O segundo versa sobre as especificidades do contexto virtual e caseiro na prática artística do corpo, a partir da referida experiência artístico-pedagógica. No terceiro capítulo é discutida a produção de sentidos na dança teatral, em especial, através de exercícios de elaboração e leitura de cenas realizados em aula. Por fim, elenco alguns dos efeitos principais que a oficina teve sobre seus participantes, buscando refletir sobre a sensibilização da percepção para o que mais podem os sentidos, o corpo e o movimento e analisar como isso reverberou neles.

Palavras-chave: Dança teatral; educação; adultos; plataforma digital.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Duas educandas fazendo o movimento descrito no protocolo.....	24
Figura 2 – “direção [sexta feira]”	31
Figura 3 – “som bra [sábado]”	31
Figura 4 – “perspectiva [terça feira]”	31
Figura 5 – “proporção [quarta feira]”	31
Figura 6 – “intenção (do corpo) [quinta feira]”	32
Figura 7 – Educandos fazendo uma sequência juntos.....	39
Figura 8 – Profundidade e proporção do corpo	41
Figura 9 – Sequência “profanada” do grupo 1	41
Figura 10 – Sequência “profanada” do grupo 2	42
Figura 11 – Profundidades e objetos	42
Figura 12 – Duas câmeras, uma pessoa	43
Figura 13 – Gravidade enviesada	43
Figura 14 – Segredo, oculto, curiosidade	46
Figura 15 – Equilíbrio, corpos nus, cotidiano, felicidade	46
Figura 16 – Imagens para o tema “isolamento”	48
Figura 17 – Imagens para o tema “desejo”	49
Figura 18 – Imagens para o tema “medo de mim”	49
Figura 19 – “Em que espelho ficou perdida a minha face?”	50
Figura 20 – “Tenho fome de tua boca”	50
Figura 21 – “O nome podia ser ‘1ª dose’”: cena em aula	61
Figura 22 – Duas perspectivas: cena em aula	63

Figura 23 – Luz a pino: cena em aula	64
Figura 24 – Os amantes: cena em aula	64
Figura 25 – Sequências da 3ª aula I	68
Figura 26 – Sequências da 3ª aula II	68
Figura 27 – Cadeira, parede e um trio	70
Figura 28 – Sequências da 3ª aula III: assassinato	72

SUMÁRIO

CONCEDE-ME ESTA DANÇA?	8
CAPÍTULO 1 - UMA EXPERIÊNCIA MULTIPLICADA	16
1.1 Ver no espelho um ser que cria: pulsão de vida	16
1.2 Poesia do movimento.....	18
1.2.1 “Para você, o que é?”	19
1.3 A oficina	21
1.3.1 Sayô: técnica e qualidade do movimento	21
1.3.2 Gestualidade cotidiana na dança teatral	24
1.3.3 Laban e um pequeno desvio de rota	25
1.3.4 A rotina da oficina	28
1.4 Registros poéticos das aulas e de si: o que foram os protocolos	28
1.5 Pra todo mundo dançar	34
CAPÍTULO 2 – CORPO-CASA-TELA	36
2.1 Fazer dos obstáculos pontos de partida.....	37
2.1.1 A tecnologia joga: coincidências e imprevistos	43
2.2 Pas de deux: a casa te chama para a dança	45
2.3 Corpo diante da tela	48
CAPÍTULO 3 - TECER SENTIDOS: ENTRE O FAZER E O VER	52
3.1 Imagem-enigma na dança teatral	52
3.2 Ver: o papel dos observadores.....	57
3.2.1 Nos últimos três encontros	60
3.3 Fazer: exercícios de criação.....	65
3.3.1 Reflexões acerca dos exercícios.....	70
DE ENSEADA A VIDRO MOLE	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	79

CONCEDE-ME ESTA DANÇA?

Eu já disse um pouco porquê. Porque, finalmente, é o corpo que tem de pagar, é o corpo que conta, que provê, que sofre. E quando eu vejo um corpo se levantar, eu sinto que é a humanidade que está se levantando. (DECROUX apud MASCARENHAS, 2009, p. 229)

Vive-se através do corpo. E quando falo de corpo não pretendo reforçar nenhuma separação ou hierarquia entre corpo, mente e espírito. Decroux¹ (2009, p. 226) diz: “eu sou o que se poderia chamar de materialista espiritual. Isto significa que me sinto subjugado pelo espiritual quando ele doa sua forma ao material”. Rudolf Von Laban² fala de um “corpo-mente” dentro do qual estão inseridos aspectos espirituais e emocionais. Sobre a arte no palco, ele afirma: “Uma representação vital quase sempre decorre do reconhecimento do fato de que os meios visíveis e audíveis da expressão do artista são exclusivamente compostos por movimentos”, seja do corpo em cena, das cordas vocais ou dos instrumentistas (LABAN, 1978, p. 28). E o palco, para Laban (1978, p. 12), é “espelho da existência física, mental e espiritual do homem”.

O corpo é meio de vida, é ele que sofre e é ele que goza. É morada das nossas sensações. É meio de transporte em qualquer meio de transporte em que se esteja. O corpo adoece, é ferido, mas também se cura. No corpo se pensa e, também, pensa o corpo: “Talvez não seja muito inusitado introduzir aqui a ideia de se pensar em termos de movimento, em oposição a se pensar em palavras.” (LABAN, 1978, p. 42). Para Ana Maria Costas (2010, p. 35):

Existe uma produção de pensamento sobre o corpo [ciências humanas e biológicas]. Existe uma produção de pensamento do e no corpo [dança, abordagens somáticas,...]. Existe a possibilidade de um enriquecimento de perspectivas quando se associam os pensamentos sobre o corpo aos pensamentos do e no corpo.

Através do movimento, o corpo se manifesta. Movimento comunica, expressa, informa vida e existência. Um corpo vivo, mesmo no seu momento mais estático, move-se – seja o sanfonar de um peito adormecido ou o constante pulsar sanguíneo. Movimentos estes às vezes pequenos demais para os olhos, mas definitivamente existentes e vitais. A forma como caminhamos, sentamos, levantamos, dormimos, cozinhamos, limpamos, abraçamos, mais do

¹ Étienne Decroux (1898-1991), ator e mímico francês, criador da Mímica Corporal Dramática.

² Rudolf Von Laban (1879-1958) “Foi arquiteto, pedagogo, dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo e considerado o maior teórico da dança do século XX. Estudou e sistematizou a linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação. Criou a Labanotation, um dos principais sistemas de notação de movimento utilizados atualmente.” (PEREIRA, 2018, p. 518).

que trejeitos, são partes constitutivas de quem somos. Tanto é que aprender outras formas de se mover, seja para a reeducação de algum costume postural, seja para um estudo de atuação teatral, é sempre trabalhoso e pode trazer consigo, em diferentes níveis, a sensação de transformação do próprio ser.

Em um artigo publicado no jornal eletrônico El País, Paul B. Preciado nos lembra:

O mais importante que aprendemos com Foucault é que o corpo vivo (e, portanto, mortal) é o objeto central de toda política. Il n'y a pas de politique qui ne soit pas une politique des corps (não existe uma política que não seja uma política dos corpos). Mas o corpo não é para Foucault um organismo biológico dado sobre o qual o poder age. A própria tarefa da ação política é fabricar um corpo, colocá-lo em funcionamento, definir seus modos de reprodução, prefigurar as modalidades de discurso por meio das quais esse corpo se torna ficcionalizado até poder dizer “eu”. (PRECIADO, 2020)

Partindo disso, podemos pensar na importância da reinvenção poética dos movimentos; de olhar para o corpo – em especial, a gestualidade cotidiana – como fonte de criação artística, ou seja, ponto de partida para elaboração de novos significados. Afinal, os sentidos já existentes conferidos ao corpo e ao movimento são também invenções. Assim, manuseá-los, como um artesão diante da matéria-prima de si mesmo, é, de certa forma, brincar de reinventar as ficções do corpo e, conseqüentemente, a percepção, em geral:

A possibilidade de estarmos atentos às percepções, conectando-nos às sensações oriundas da captação dos sentidos, permite a possibilidade de ocorrerem novas percepções: “Nosso mundo existe porque o sentimos, o interpretamos e construímos uma percepção. Sentimos nosso corpo e sentimos nosso ambiente. Dessas sensações construímos um mapa de nosso mundo interno e externo”. (COSTAS, 2010, p. 49)

Sobre esse trecho, retirado da tese de doutorado de Ana Maria Costas, Kalyse Souza (2014, p.32) reflete:

[...] é a partir dos sentidos que podemos captar novas percepções e construir um mapa interno e externo do nosso mundo, e o que é nosso mundo se não o nosso próprio corpo, pois é através dele que conhecemos o mundo e nos reconhecemos nele. Ao refletir sobre a criação com base na poética corporal, acreditamos que é a partir de novas percepções corporais que a criatividade e a poesia acontecem.

Poesia — não apenas a literária — e realidade — no sentido de mundo conforme o percebemos — vivem um constante processo de retroalimentação. “A vida só é possível

reinventada” (**Reinvenção**, Cecília Meireles)³ e a poesia é o berço das ideias que reinventam mundos:

O tipo de luz sob a qual examinamos nossas vidas influencia diretamente o modo como vivemos, os resultados que obtemos e as mudanças que esperamos promover através dessas vidas. É nos limites dessa luz que formamos aquelas ideias pelas quais vamos em busca de nossa mágica e a tornamos realidade. Trata-se da poesia como iluminação, pois é através da poesia que damos nome àquelas ideias que – antes do poema – não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas. (LORDE, 2019, p. 45)

Nascida em meio à pandemia de Covid-19, essa pesquisa teve seus protótipos entre as paredes da minha casa, através de experimentos corporais que investigaram a poeticidade emergente do cotidiano. Formas da casa, objetos e ações da rotina tornaram-se matéria-prima e parceiros de cena, ganhando novos significados. Tamanha foi a importância pessoal dessa vivência que me intrigou a possibilidade de sua multiplicação e de seus respectivos efeitos para outras pessoas. Assim, o objetivo desta pesquisa foi investigar o que uma exploração do movimento baseada em dança teatral⁴, oferecida para adultos através de encontros virtuais, poderia proporcionar às suas relações com seus corpos e espaços de isolamento social.

Se o germe da pesquisa é essa experiência, ela mesma, contudo, tem suas origens na minha trajetória de formação entre a dança e o teatro, a qual remonta desde a minha infância até os dias de hoje.

Comecei a estudar dança aproximadamente aos 9 anos, no Conservatório de Valinhos Lígia Loschi. Lá permaneci até os 17 anos e estive em contato com alguns gêneros, dentre os quais o balé clássico era ensinado como principal. Uma mudança de cidade, porém, afastou-me dessa escola e, conseqüentemente, da dança, com a qual só voltaria a me encontrar 4 anos depois. Durante este intervalo, entre 2015 e 2016, fiz um curso técnico de teatro, que contribuiu significativamente para a minha decisão de prestar vestibular na área. Nestes 2 anos de curso, conheci Pina Bausch⁵ e Rudolf Von Laban.

³ MEIRELES, Cecília. **Vaga Música**. In: Obra Poética. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1983.

⁴ Sayonara Pereira, especialista em Dança Moderna, acredita que a palavra *Tanztheater* não necessita de tradução literal, assim como acontece com a expressão *Commedia dell'arte*. O termo em alemão seria mais apropriado para remeter à corrente de Pina Bausch e seus discípulos, enquanto, para quem trabalha a partir dessas referências, deva-se falar em “dança teatral”. Para Pereira, esta seria uma tradução mais apropriada do termo, por aproximar melhor as duas disciplinas. Neste texto opto por usar ambas as expressões de acordo com este pensamento, embora “dança-teatro” possa aparecer em citações de outros autores.

⁵ Pina Bausch (1940-2009) foi uma notável coreógrafa e bailarina alemã, dirigindo o Tanztheater Wuppertal por mais de três décadas. Discípula de Kurt Jooss, foi um dos maiores nomes do Tanztheater e uma figura revolucionária para as Artes Cênicas.

Em 2017, comecei a graduação em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, onde conheci a Prof^a Dr^a Sayonara Pereira⁶. Sayô foi uma presença constante na minha formação universitária, tanto através de disciplinas curriculares quanto do Lapett⁷, Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanz Theatralidades coordenado por ela.

Reencontrar a dança com Sayonara foi, mais do que um retorno, uma completa (re)descoberta. Pela primeira vez, não pareciam estar entre os principais objetivos do estudo em dança ter um *en dehors*⁸ super aberto, flexibilidade e força suficientes para levar a perna à altura da cabeça ou capacidade de girar piruetas múltiplas. Não que essas habilidades fossem menosprezadas. Quando se trata da metodologia pedagógica de Pereira, a técnica, inclusive do balé clássico, é bastante valorizada. Força e flexibilidade também são trabalhadas e almejadas, mas, com Sayonara, o sentido da dança parecia transcender esses elementos de uma maneira tão nítida como jamais me tinha sido apresentado. A qualidade do movimento tinha tanta importância quanto sua forma. A respiração fazia parte da dança, não como acessória ou inevitável, mas como propulsora e movimento em si.

De acordo com Lenira Rangel, o tema de movimento⁹ relacionado com o “significado, expressão, comunicação” tem, dentre seus objetivos, “demonstrar que auto-expressão e criação artística não são a mesma coisa” (RANGEL, 2001, p. 128). É comum ouvir Sayô dizer aos seus alunos “saibam línguas”, incentivando o aprendizado de técnicas:

Eu penso que técnica liberta porque, quanto mais técnica eu souber, eu vou estar livre depois para me expressar, ao invés de eu ficar “me dançando”. Essa está entre as minhas expressões mais famosas: Não se dance! Pelo amor de Deus! Não queira se dançar. Siga instruções! Então depois, livre, você vai, corre lá fora, seja feliz. (AIRES; DANTAS, 2020, p. 298)¹⁰

Seguir as instruções é também um voto de confiança na linguagem do movimento. “Reproduzir” uma coreografia é como ler um poema de outro em voz alta, experimentá-lo na própria voz, mesmo que não o entenda a princípio, para ver como lhe cai e descobrir coisas que

⁶ Sayonara Pereira, Professora Livre-docente na área de Artes Cênicas com especialidade em Dança Moderna, integra o quadro docente do departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Teve grande parte da sua formação na Alemanha, entre 1985 e 2004, em grandes centros de artes como a Folkwang Hochschule de Essen, a Hochschule Für Musik und Tanz- Köln, e o Tanztheater Christine Brunel.

⁷ Sou integrante do Lapett desde 2018 até os dias atuais.

⁸ “En dehors”, do francês, “para fora”, é uma característica básica da configuração do corpo no balé clássico que consiste na rotação da coxa para fora, resultando, entre os pés, um ângulo que visa os 180°. Pode referir-se também à orientação “para fora” na realização de algum movimento.

⁹ “Tema(s) de movimento(s) são um instrumental didático, de aprendizado da teoria de movimento” desenvolvido a partir da teoria sobre o movimento de Laban. (RANGEL, 2001, p. 116).

¹⁰ Palavras de Sayonara Pereira em entrevista concedida a Aires e Dantas.

só existem fora do papel. Tentar trazer o movimento de outra pessoa ao próprio corpo pode levar a algumas compreensões que só são acessíveis pelo mover-se, que talvez não possam ser descritas com palavras.

Essas estão dentre as principais experiências que me amparam quando me vejo capaz de falar poeticamente com o corpo. Não apenas “me dançar”, no sentido da livre autoexpressão — o que também tem seu valor e pode, perfeitamente, fazer parte do processo pedagógico e/ou criativo —, mas criar e decupar movimentos, tecer sentidos, falar uma língua que estou aprendendo para, através dela, dialogar com outros.

Pereira também inaugurou, para mim, a noção de que é possível começar a estudar dança na fase adulta. Há 5 anos, acompanhando-a, observo seu trabalho e ouço seus depoimentos sobre os inícios, sobre dar aula para os primeiros anos de Artes Cênicas. Jovens e adultos que chegam, às vezes com nada, às vezes com anos de estudos em dança. E, embora possa se ter mais ou menos facilidade na apreensão dos movimentos, em qualquer dos casos é possível dançar, aprender princípios, familiarizar-se com uma técnica e dizer algo com ela. No Lapett mesmo, integrantes importantes, ótimos dançarinos, ingressaram sem formação anterior em dança.

Em paralelo, podemos também olhar para as 2 remontagens da peça *Kontakthof* (1978), de Pina Bausch. A primeira versão foi construída com o próprio elenco do Wuppertal Tanztheater, bailarinos de altíssimo nível técnico. Em 2000, a peça ganhou uma reapresentação, mas com um elenco inteiro acima de 60 anos de idade, sem histórico no campo da dança. Em 2008¹¹, a obra ganhou uma terceira versão, com elenco composto por adolescentes de aproximadamente 14 anos, também sem trajetória prévia como bailarinos. As diferenças de nível técnico podem ser vistas se analisarmos cenas das três versões com esse intuito. Porém, em termos de espetáculo, de algo está sendo compartilhado no palco através de uma linguagem, não há perdas.

¹¹ Sobre esta versão, no documentário *Sonhos em Movimento* (2010) é possível ver um pouco do cotidiano dos ensaios, questionamentos, reflexões e aprendizados que o processo possibilitou aos seus jovens participantes.

Foi também nas aulas de Pereira que conheci um pouco mais sobre o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch¹². Assisti pela primeira vez aos registros de algumas de suas peças¹³ na íntegra, e, mais uma vez, redescobri a dança.

Quando dançava em Valinhos, os espetáculos anuais ou semestrais da escola tinham seus sentidos dramaturgicos vinculados a um texto dramático, feito para costurar e, de certa forma, dar sentido aos grupos, duos e solos coreografados que ocupariam de forma intermitente o palco. A música começava, entravam os dançarinos, abriam espaço os atores e o processo inverso acontecia quando acabava o número. Eventualmente poderia haver pequenas cenas (que eram chamadas de *mise en scènes*) no meio da coreografia, sem falas, ilustrando algum acontecimento. O enredo em tais peças era carregado por diálogos e ações dramáticas, como um “aparte” da dança¹⁴, enquanto, na coreografia de Bausch, não vemos esse tipo de separação. Esse foi, de fato, um aspecto inovador do Tanztheater em seu tempo:

Na obra de Bausch, o gesto cotidiano é utilizado nas mais variadas formas com o intuito de suscitar emoções que possam ir além do gesto em si mesmo e da sua utilização usual: “[...] Mudar a dança do nível da abstração estética para um comportamento físico cotidiano não é simplesmente uma questão de estilo — também mudou o próprio significado da dança” (Servos, 2008, p. 22). (MEDEIROS; PEREIRA, 2017, p. 146)

Significado, este, herdeiro de uma perspectiva na qual não há hierarquia, ou mesmo distinção marcada entre as duas linguagens: “É preciso partir do princípio de que à dança-teatro subjaz uma mudança de mentalidade com relação ao propósito de dançar, que em Pina coaduna muito bem com a ideia de seu mestre Kurt Jooss¹⁵, ou seja: a ideia de que a dança é teatro.” (TAVARES, 2018, p. 525). Em Bausch, tudo gera sentido, tudo é dramaturgia; corpo e movimento principalmente, mas em confluência com outros recursos cênicos.

Esta é uma das bases sobre as quais me apoio: dança é teatro. O que não significa que a dança deva se submeter a valores clássicos do teatro – que nem ao próprio servem como padrões. Não nego que haja diferenciação possível entre dança, teatro e dança teatral, no entanto, esse não é tema de interesse deste trabalho. O que se destacou na minha prática foi a

¹² Companhia dirigida por Pina Bausch entre 1973 e 2009.

¹³ A única peça que tive a oportunidade de assistir presencialmente foi Nefés, no Teatro Alfa de São Paulo, em 2018. Em vídeo, assisti a Café Müller e Sagração da Primavera, incluindo sua remontagem recente com bailarinos de 14 países africanos, disponibilizada na edição de 2021 do Vivadança Festival Internacional.

¹⁴ Ou da “dança pura”, tal como Laban a conceitua: a dança que não possui estória descritível, da qual deduz-se seu significado “por intermédio do interjogo de ritmos e formas que, na dança, contam sua própria estória, [...]” (LABAN, 1978, p. 23).

¹⁵ Kurt Jooss (1901-1979), bailarino, coreógrafo e pedagogo alemão tido como precursor do Tanztheater, foi aluno de Rudolf Von Laban e mestre de Pina Bausch

investigação sobre a elaboração e interpretação de sentidos em cenas protagonizadas pelo corpo em movimento, como costuma ser na dança teatral. Para isso, lanço mão de referências tanto mais próximas do teatro quanto da dança, sem distinção, porque tenho em vista uma categoria para a qual princípios de ambas as áreas são bem-vindos.

Da digestão e nutrição dos referenciais teóricos e práticos que me constituem hoje como artista e professora em formação, elaborei a oficina “Poesia do movimento” que, em seus 3 meses de duração, em 12 encontros às sextas-feiras, foi realizada inteiramente online, através da plataforma virtual Zoom¹⁶. Divulgada através das redes sociais, a oficina era direcionada a adultos sem experiência profissional em artes cênicas. No entanto, não era restrita a esse público, podendo abarcar pessoas com os mais variados históricos na área — o que foi uma característica do grupo participante. Para esta pesquisa, os registros em vídeo da oficina¹⁷, o diário de bordo que mantive, os protocolos¹⁸ de aula dos participantes e as entrevistas¹⁹ realizadas com eles depois do encerramento foram revisitados e analisados com auxílio de referências teóricas e práticas vivenciadas na minha formação.

Não pretendo buscar definições para dança teatral, nem sugerir que minha prática tenha feito jus a qualquer uma de suas linhagens. “Poesia do movimento” não é mais do que uma primeira tentativa de materialização da minha atual interpretação sobre essa linguagem. Ampara-se em tudo que veio antes de mim. De certa forma, “[...] se equipara a um tipo de ‘história corpo-oral’ (PEREIRA, 2018) por ser a tessitura de várias informações que recebi de outros mestres. Meu corpo tatuou algumas informações, na sequência, filtrou várias delas e passou a transmitir para outros corpos, [...]” (PEREIRA, 2020, p. 24).

No decorrer dos três capítulos a seguir, trago comigo desde pensadores do teatro e da dança a teóricos da poesia literária e da arte em geral, além de algumas referências em vídeo de dançarinos. No primeiro capítulo, abordo com mais detalhes meus experimentos de quarentena, tento delinear melhor minha ideia de “poesia do movimento” e aprofundo os motivos que endossam este tipo de prática direcionada a adultos não-profissionais das artes cênicas.

¹⁶ Houve apenas um encontro em que foi necessário usar a plataforma Google Meet. Há muitos aspectos técnicos que tornam o Zoom um dos melhores programas de videochamada para este tipo de investigação artística, entretanto, não abordarei o tema em detalhes.

¹⁷ Destes vídeos, haverá, no decorrer do texto, tanto depoimentos de educandos em aula quanto imagens. Quando as imagens forem montagens de mais de um momento do vídeo, será indicado através das notas de rodapé.

¹⁸ O protocolo, como instrumento pedagógico em aulas de teatro, tem como uma de suas funções a síntese da aprendizagem de cada encontro. Trazido ao Brasil por Ingrid Koudela, é conhecido como um procedimento do pedagogo e dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Será um dos temas abordados no primeiro capítulo.

¹⁹ Para me referir aos educandos, todos os nomes usados neste trabalho são fictícios.

Também ofereço uma visão geral sobre a oficina, possibilitando melhor compreensão de seus princípios básicos, do seu funcionamento e de alguns dos seus resultados, manifestados na voz dos participantes.

Em “Corpo-casa-tela”, recorto aspectos do contexto virtual e caseiro, que, sendo inevitáveis, foram vistos intencionalmente como pontos de partida, ao invés de obstáculos. A relação direta com ambos os contextos foi fundamental para inserir a noção de reinvenção dos espaços virtuais e dos espaços da casa, que era um dos meus desejos com esta pesquisa.

O terceiro capítulo reflete sobre a elaboração e leitura de cenas na oficina. Para isso, discute-se brevemente a produção de sentidos na dança teatral, tendo como base a noção de “imagem-enigma”. Ademais, falo sobre como abordei os exercícios de criação e o papel dos espectadores em aula – prática comum na pedagogia teatral. Por fim, retomo e acrescento alguns dos efeitos principais que a oficina “Poesia do movimento” teve sobre seus participantes, refletindo sobre a sensibilização da percepção para o que mais podem os sentidos, o corpo e o movimento e como isso reverberou neles.

CAPÍTULO 1 - UMA EXPERIÊNCIA MULTIPLICADA

1.1 - Ver no espelho um ser que cria: pulsão de vida

Para falar sobre esta pesquisa, é inevitável relatar uma experiência pessoal de quarentena. Chegando ao fim de 2020, afastada há alguns meses dos meus estudos práticos em dança e teatro e sem perspectiva de retorno à sala de ensaio, pequenas pulsões de dança, que vinham se acumulando, começaram a vazar pelo corpo. Na solidão do meu quarto, fui ganhando intimidade com as paredes, portas, móveis e, aos poucos, descobrindo, em todas as coisas que me rodeavam, escondido atrás das suas funcionalidades cotidianas, um convite à dança. Concomitantemente, seus próprios movimentos pareciam dança aos meus olhos e me faziam espectadora. Mesmo a estaticidade dotava-se de uma beleza fissurante. A intransigência de uma parede dura, fria e manchada contando histórias calada. Os vãos entre as pernas de uma cadeira e sua eterna antecipação de um outro corpo.

Alimentei os disparates poéticos que me levavam a ver coisas demais nas coisas normais. Pulverizados pelo dia, manifestavam-se experimentos a partir da abertura de uma porta, do deslizar de uma gaveta, da ação de vestir um casaco, limpar um balcão, varrer, deitar-me, digitar, da sensação de cansaço, distração, rejeição. Em duo, combinei meus movimentos com os do armário da cozinha, dancei a subida e descida das escadas, explorei a combinação das formas do meu corpo com os limites quadrados do inferior de uma escrivaninha. Fui descobrindo e construindo uma poética do meu isolamento em casa, no intercâmbio entre percepção e criação, como quem destila uma experiência para redescobri-la e refazê-la. O quarto, a rotina e o corpo isolado ganharam novos sentidos. Para Audre Lorde, a verdadeira poesia, da qual nasce o pensamento, brota de uma “destilação da experiência”:

Na medida em que aprendemos a suportar a intimidade da investigação e a florescer dentro dela, na medida em que aprendemos a usar o resultado dessa investigação para dar poder à nossa vida, os medos que dominam nossa existência e moldam nossos silêncios começam a perder seu controle sobre nós. (LORDE, 2019, p. 45)

Porque o estado criativo, forjado no enfrentamento da investigação e concretizado na arteficialidade do material que ela proporciona, é acompanhado da sensação de capacidade. Não nos tira de buracos, mas conduz o olhar para a direção de onde entra luz. Não resolveu minhas angústias, mas atenuou a sensação de impotência e paralisia através da redescoberta de algo do que sou capaz, “dou conta”. Efeito este que aparece como repercussão da oficina “Poesia do movimento” no depoimento de Laura:

Porque, além de me conectar com a arte, que eu achei que estava dormindo em mim, que eu achei que não tinha mais como eu fazer alguma coisa, só consumir — mesmo eu não gostando dessa palavra —, eu fiquei muito encantada e feliz com a Laura que estava participando. Porque eu pensava que não dava mais para fazer amizade na pandemia, que não dava mais para se divertir, que não dava mais... Que ia ser só ficar aqui esperando, como diz a minha irmã, “sentada esperando a vida passar”. E eu ficava, tipo: “Ah, então ‘tá’, vamos esperar a gente vacinar...”. E foi muito legal porque melhorou até minha relação com as outras pessoas [...]. Então, eu descobri uma Laura que dava conta de fazer, que dava conta de criar, que dava conta de se relacionar.²⁰

E da restauração da sensação de potência, novos mundos e existências podem ser preparados, inventados e erigidos. Valho-me, novamente, da perspectiva de Lorde:

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado. Os horizontes mais longínquos das nossas esperanças e dos nossos medos são pavimentados pelos nossos poemas, esculpidos nas rochas que são nossas experiências diárias. (LORDE, 2019, p. 47)

Há quase 2 anos, vivemos uma pandemia amedrontadora, piorada por um caos político no Brasil, que desemboca em caos econômico, ambiental e no aprofundamento das já profundas desigualdades sociais do país. Tudo isso endossado pelo atual governo. De maneira semelhante à qual a poesia é necessária para forjar “sonhos de sobrevivência e mudança” para as mulheres, aposto no seu poder de renovar o senso de potência e esperança para corpos vivendo as consequências físicas e mentais do isolamento social e do contexto pandêmico. Muitos participantes relataram a oficina como um momento de suspensão da rotina frenética ou tediosa; de parar para perceber a si e seu entorno de maneira dilatada:

[...] às vezes a gente cria nossos momentos de escape, de fuga assistindo filme ou alguma outra coisa... Mas às vezes não basta, não basta... E daí eu sinto que os momentos da oficina eram disso [...]. Que eu estava ali, de corpo presente, sabe? E às vezes acho que no dia-a-dia a gente esquece de presentificar o momento, a gente esquece de presentificar o nosso corpo. [...] eu sinto que é necessário ter esse momento de “meu deus, é só um corpo, e ele é capaz de tanta coisa!”.²¹

Duas das razões que me levaram à oficina “Poesia do movimento” foram o prazer e a redescoberta que brotaram de uma vivência particular e o desejo de compartilhá-los. Não por uma expectativa de que a mesma sensação se repetisse, mas por uma intuição de que essa

²⁰ Entrevista concedida pela educanda Laura a mim, via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021. Neste depoimento ela se refere à sua participação na oficina “Poesia do movimento”.

²¹ Entrevista concedida pelo educando Julio a mim via plataforma Google Meet no dia 18/09/2021.

experiência — a depender de como fosse conduzida, desafio que cabia a mim — poderia ser relevante de diferentes maneiras para outras pessoas:

E, para além disso, eu acho que esses espaços são muito potentes porque não é só a gente, é o espaço da observação também. É o espaço de como uma proposição que a educadora traz reverbera em corpos diferentes, reverbera de formas diferentes. E poder acessar a poesia do outro... Ah! Não tem preço. Não tem preço.²²

Se pensadores da poesia literária servem à reflexão que venho tecendo é porque, intimamente, a poesia das palavras e a poesia do corpo movente têm ocupado lugares bastante semelhantes na minha vida. Minha relação com a primeira ajudou a materializar em raciocínio as investigações da segunda para que esta pesquisa pudesse nascer como tal. “Poesia do movimento” não era uma ideia lúcida a princípio. Era uma intuição. Aos poucos — através da prática da oficina — fui compreendendo do que se tratava e o que pretendia com ela.

1.2 - Poesia do movimento

Buscando delinear uma função social da poesia, T. S. Eliot confere a ela, primeiro, algumas funções fundamentais que ele considera as mais óbvias: a de dar prazer e a de comunicar

alguma experiência nova [...], ou a expressão de alguma coisa que sentimos mas para a qual não temos palavras, que amplia nossa conscientização ou amplia nossa sensibilidade. Entretanto, assim como não se refere à qualidade do prazer individual, essa conferência também não diz respeito aos benefícios individuais causados pela poesia. (ELIOT, 1972, p. 32)

A importância da poesia refere-se diretamente ao seu papel com a língua, a qual é preservada, ampliada e melhorada com o trabalho do poeta. Eliot considera a poesia fundamental para toda uma nação, incluindo os integrantes que não a leem, porque a manutenção de uma língua é a manutenção do pensamento e dos sentimentos a ela vinculados. E, como assumir uma nova língua no lugar da própria seria se “transformar numa pessoa diferente” (ELIOT, 1972, p. 34), ter a própria língua mantida e atualizada é também se manter e se atualizar, como indivíduo e coletivo.

Trazendo para o contexto desta pesquisa, tomo emprestada a importância da poesia literária, traçada por Eliot, para pensar a linguagem do movimento: “A poesia é uma constante lembrança de todas as coisas que só podem ser ditas em uma língua, e que são intraduzíveis”

²² Entrevista concedida pelo educando Julio a mim via plataforma Google Meet no dia 18/09/2021.

(ELIOT, 1972, p. 39). Se não fazemos do movimento também poesia, se não estimulamos o pensamento pelo movimento, podemos estar relegando a linguagem do corpo ao embrutecimento, subjugando-a ao utilitarismo. E o movimento é também, como a língua, a própria expressão dos pensamentos, dos sentimentos e da existência. “O que é poesia do movimento?” — perguntei em entrevista: “Seria... representar... Não, não é ‘representar’ a palavra. Seria expressar com o corpo o que você não consegue expressar em palavras”²³.

1.2.1 - “Para você, o que é?”

“Poesia do movimento é quando você muda o olhar sobre as coisas. Você muda seu olhar sobre o que você faz e como se move... Difícil essas perguntas aí, ó (risos).”²⁴. Desde o instante em que me brotou à mente o nome da oficina, apeguei-me irreversivelmente a ele. Provoquei algumas vezes os participantes a pensarem o que seria, então, essa tal poesia do movimento. Paralelamente, buscava minha resposta. Marta me respondeu em entrevista:

[...] é difícil de explicar mas é simples de perceber, né? E o quanto que isso está muito próximo da gente, de forma até cotidiana, sabe? [...] É como um despertar [do olhar]. [...] Acho que tem uma coisa do maravilhamento, de perceber que não precisa ser no extraordinário que isso acontece, sabe? Então a poesia do movimento me dá a impressão de que ela é alguma coisa muito presente e talvez a gente tenha que buscar esses caminhos pra ela estar mais visível ou sentida, sabe? Pelos nossos múltiplos meios de acessar esse sensível. E até penso nos nossos sentidos, mesmo. Tipo, para além do visual, todos esses sentidos: tato, audição e tudo o mais.²⁵

A ideia de que “poesia do movimento” estaria relacionada com um aguçamento da percepção sobre o que é ordinário se repetiu em outras respostas: “Eu acho que é quando você vê alguma coisa e aquilo te toca. Igual uma poesia mesmo, só que visual. Uma poesia visual. Uma poesia em movimento. Eu acho que... Poesia do movimento é a beleza das coisas e das pessoas que se movem, num todo”²⁶ (grifo meu).

Dar este nome à oficina tinha a ver, também, com uma vontade de, a princípio, escapar um pouco dos estereótipos em torno da dança, em especial quando se pensa nas grandes formas estabelecidas. A proposta implícita era que víssemos dança também onde, à primeira vista, não pensamos que exista. Compreensão que, para mim, advém especialmente do contato com a dança teatral.

²³ Resposta de Ana em entrevista concedida a mim via plataforma Google Meet no dia 14/09/2021.

²⁴ Resposta de Flávia em entrevista concedida a mim via plataforma Google Meet no dia 08/09/2021.

²⁵ Entrevista concedida pela educanda Marta a mim via plataforma Google Meet no dia 12/09/2021.

²⁶ Entrevista concedida pela educanda Laura a mim, via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

Assim como aprendemos o sentido “real” das coisas, um sentido poético também precisa ser instigado para que seja possível – o que pode ser percebido como um dos efeitos da participação na oficina para Flávia: “Outra coisa que aconteceu, pontual, é que eu fui ao horto florestal [...] E aí eu deitei no chão... E aí o vento... As árvores, gigantes, assim [ela ergue os braços, levando-os como onda de um lado ao outro], elas dançavam... Quer mais poesia do movimento do que isso?”²⁷.

Essa percepção, em semelhança à “poética do efêmero” proposta por Carmela Soares (2010, p. 95),

[...] se constrói a partir da atitude lúdica do olhar, que no seu dinamismo capta as imagens e formas que se manifestam no momento presente e lhes atribuem um sentido teatral. É ela que nos permite encontrar na escola a poesia, a teatralidade das formas. [...]. Através da atitude lúdica do olhar, podemos vislumbrar em meio à imperfeição do mundo contemporâneo, uma ordem, uma geometria, um desenho cênico e nessa mesma medida nos descobrimos, alunos e professores, seres humanos em permanente processo de transformação e aprimoramento.

Aqui, é fundamental destacar: “Neste sentido, o olhar reúne todos os demais canais e instrumentos de comunicação que o homem dispõe para seu relacionamento com o mundo, sejam eles a visão, a audição, o tato, o paladar e olfato.” (SOARES, 2010, p. 53). A atitude lúdica do olhar é um exercício da criatividade, muito caro ao fazer artístico. Ela nos ensina sobre o fruir estético, tanto da própria arte quanto do mundo à nossa volta, o que também aparece na proposta pedagógica de Soares (2010, p. 101):

Pedagogia do jogo teatral propõe que toda e qualquer imagem confeccionada, seja em sala de aula ou percebida no dia-a-dia do aluno, possa ser apreciada através de um olhar consciente, transformando-se em motivo para o aprendizado cênico e a elaboração da linguagem teatral. Neste sentido, estimulamos o aluno a exercitar a leitura das imagens que se formam no mundo, ao seu redor, a perceber o seu contorno dramático, para que, depois, através do jogo, possam reinventá-la intencionalmente.

Se uma das facetas da poesia do movimento é podermos percebê-la potencialmente em tudo, outra é que, ao nos apoiarmos nela para a construção de uma cena, é importante trazermos consciência às nossas escolhas, pois, “A qualidade consciente do olhar confere à ação uma intenção, um sentido estético.” (SOARES, 2010, p. 98). Isso diz respeito não apenas à ação que se vê, mas também à ação que se executa com o próprio corpo, o que destaco da resposta a seguir à pergunta “para você, o que é poesia do movimento?”:

²⁷ Entrevista concedida pela educanda Flávia a mim via plataforma Google Meet no dia 08/09/2021.

[...] não consigo, talvez, usar o verbo “ser”. Mas a poesia do movimento está em um lugar muito próximo da meditação, que é a percepção do presente. Porque a poesia do movimento, acho que ela está num lugar cotidiano, mesmo. É a tomada de consciência de um movimento simples. Entender e fazer ele intencionalmente.²⁸

Da percepção à intenção, podemos transformar quaisquer movimentos, nossos e de outros, humanos ou não, em material para criações próprias. É sobre fruir, também, as pequenas coincidências e os detalhes da natureza pela sua beleza, que, entretanto, não serão captadas por qualquer disposição de olhar. É sobre despertar essa percepção e descobrir maneiras de se “trançar” com ela. É, também, sobre um pensamento do movimento no qual é irrelevante perguntar se podemos chamar “isso” ou “aquilo” de dança ou de teatro. Ora dança, ora teatro, ora dança teatral, ora a simples existência, é o potencial estético do mover. Daí em diante, múltiplos saltos podem ser dados.

1.3 - A oficina

Passaram, por ao menos uma aula da oficina “Poesia do movimento”, o total de 15 pessoas, das quais ficaram, como um grupo mais consistente, 8. Dentre essas 8, as idades variavam de 19 a 33 anos. Havia estudantes de Música, Geografia, Publicidade e Propaganda, Administração, Biblioteconomia, uma analista físico-química de medicamentos e uma arquiteta paisagista cursando Artes Visuais, em busca de uma mudança de profissão. Não havia quaisquer pré-requisitos para participar da oficina. Na vida pessoal, todos tinham relação íntima com artes (desenho, música, teatro, dança, etc.); no entanto, ninguém tinha experiência profunda com ambos dança e teatro. Já a dança teatral era nada ou pouco conhecida, em geral²⁹.

Até agora, é possível entender um pouco melhor de onde vem o desejo da oficina, a trajetória que a precede e a possibilita e até alguns dos seus resultados. Nada disso existe, porém, sem um “como”. Vejamos, a seguir, três referências estruturantes dos meus planejamentos e algumas mudanças de curso nesse processo.

1.3.1 - Sayô: técnica e qualidade do movimento

²⁸ Entrevista concedida pela educanda Sara a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

²⁹ Sondei as experiências e conhecimentos prévios dos participantes sobre dança, teatro e dança teatral no formulário de inscrição e nas primeiras aulas.

A primeira referência, e talvez a mais inevitável, é minha experiência com a Prof^a Sayonara Pereira, em especial, seu olhar cirúrgico para o movimento e os princípios que atravessam suas aulas e peças:

Inicialmente, quatro elementos nos chamam muita atenção em seu trabalho: o redondo, os pés, a suspensão e, como em toda aula de dança, a relação entre o tempo e o espaço. [...] Os gestos elaborados raramente são rebuscados, em sua maior parte, a simplicidade toma conta do material a ser lapidado, mas com clareza e precisão. (BANOV, 2020, p. 66)

Sem dúvida, essa simplicidade do gesto foi algo que atravessou meu trabalho. Lembremos, simplicidade não é sinônimo de facilidade: “eu acredito que apenas um bailarino muito bom pode fazer coisas muito, muito simples” (BAUSCH apud TAVARES, 2018, p. 257). Ver beleza no que é simples se configurou, também, como uma das descobertas dos participantes: “Eu não imaginava que eu dar uma olhada diferente, ou mexer um pouquinho a cabeça, ou olhar para um lugar... Isso é dança? [...]. Eu achei que tudo tinha que explodir pra virar dança.”³⁰.

Com Sayonara, aprendi a pesquisar o movimento por outros valores que não exclusivamente as explosões: “Um dos aspectos que considero como mais importantes no processo de aprendizagem é a sensibilização para a qualidade dos movimentos que vai sendo gerada e suas diferentes dinâmicas.” (PEREIRA, 2020, p. 75). E para investigá-las é necessária uma sensibilização da percepção interna do corpo. Mais do que ver uma forma e saber reproduzi-la ao se ver no espelho, o intuito é que cada educando busque uma percepção do seu interior enquanto se move e age, descobrindo sua própria gramática corporal. De acordo com Costas (2010, p. 65):

Isso na verdade é um princípio da educação somática: conhecer o corpo significa sentir e perceber o próprio corpo, e não buscar um modelo em outro corpo. Nesse sentido, diante de uma indicação para que o aluno perceba como estão seus apoios no chão, não existe o certo ou errado, mas, sim, a observação de como aquele aluno está se dedicando àquela investigação.

No quesito técnico, em minhas aulas abordei especialmente o “redondo” – que envolve toda a coluna, incluindo a cabeça e o quadril, geralmente combinado com certa flexão dos joelhos e possivelmente um arredondamento dos braços. O papel ativo da cintura escapular também foi bastante ressaltado. Pereira fala, em suas aulas, do “triângulo das costas”, de onde partem os movimentos dos braços. Para mim, ele funciona como uma estrutura que ativa certa

³⁰ Entrevista concedida pelo educando Bruno a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

disposição das costas – em especial das escápulas –, conferindo inteireza e consistência para o movimento dos braços e garantindo que os ombros se mantenham baixos, sem apertar o pescoço como consequência. É fundamental mobilizar a cintura escapular para alcançar o “redondo” que aprendemos com Pereira.

Quando estamos em aulas presenciais, Sayonara nos junta em duplas para colocarmos nossas mãos nas escápulas de alguém enquanto esta pessoa as flexiona e estende. Assim, ambos os envolvidos podem alargar sua percepção sobre essa região. Um, através da leve pressão e temperatura que o parceiro de trás proporciona, outro, sentindo nas palmas das mãos as estruturas ósseas e musculares se mobilizando dentro do corpo da pessoa à frente.

Essa organização em duplas não é possível no modo online, então, busquei, primeiro, mostrar bem o meu corpo, fazendo voltas em 360° para que os participantes pudessem ver o movimento de múltiplos ângulos. Além disso, propus que encostassem as costas em alguma parede — emulando a pressão e temperatura diferentes da mão de um colega através de sua dureza e frieza — e experimentassem a movimentação de braços trabalhada na aula.

Pequenos novos aprendizados corporais podem inaugurar mundos internos, despertar reflexões sobre a origem de nossos movimentos, o que é feito deles e o que mais se pode fazer. Sobre isso, o protocolo da 6ª aula foi especialmente marcante:

Som. Teste. Vocês me ouvem bem? Vocês estão me ouvindo? O que entrego aqui já não é uma escrita automática. Mas também não sei dizer o que é ou o que será. Então peço licença para esse protocolo, partilha, experimento, colagem, áudios, palavras soltas.

O pé desliza pelo chão enquanto uma perna vai para trás. O braço, do mesmo lado, se ergue, formando uma linha. Mão, cabeça, pé. A outra perna fica flexionada. Essa imagem me lembrou uma letra do alfabeto japonês: o “*ん*”. E quando essa imagem me veio, vieram também as setinhas, sabe? Aquelas que indicam a ordem dos traços, como se desenha a letra. Símbolo. Como tantos outros alfabetos, números, códigos, linguagens.

Você se lembra como foi quando aprendeu a escrever? E andar? E a respirar? Como se faz para aprender um movimento? Como se faz para ensinar um movimento? Como ter consciência do movimento? Como resgatar a consciência do corpo?

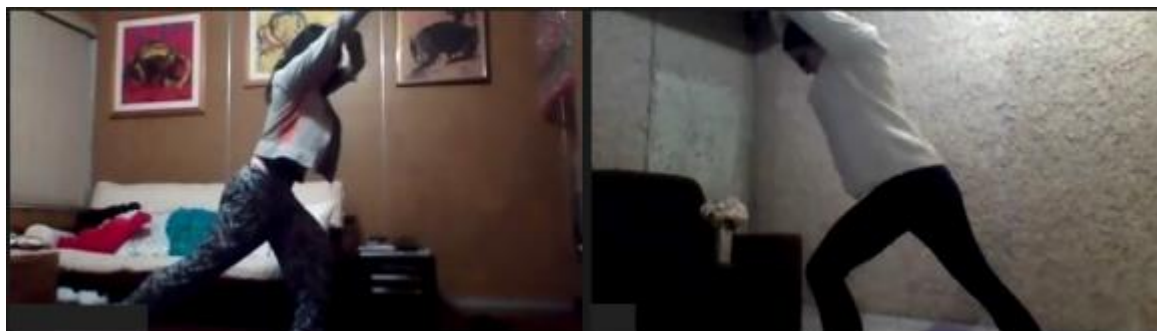
Como chegamos nesse ponto de desconexão com o corpo? Hiperconectados? Neste tempo de encontros via telas — de corpos, casas enquadrados, imagens rebatidas de um jeito que a gente nem sabe mais o que é esquerda, o que é direita — que dança, teatro, que relações são possíveis?

Na relação corpo-chão, o encontro com cada vértebra em movimento.

Na relação corpo-parede, “prazer, escápulas.”

Mover a partir das escápulas foi, assim, como ganhar asas.³¹

Figura 1: Duas educandas fazendo o movimento descrito no protocolo



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

1.3.2 - Gestualidade cotidiana na dança teatral

A segunda referência, na verdade, é composta por diferentes fontes para pensar o trabalho da gestualidade a partir de ações cotidianas, baseado especialmente na poética de Pina Bausch³². Sobre isso, Ciane Fernandes, pesquisadora do Tanztheater, nos diz (2017, p. 34):

Gestos são movimentos corporais realizados na vida diária ou no palco. No cotidiano, gestos são parte de uma linguagem do dia-a-dia associada a determinadas atividades e funções. No palco, gestos ganham uma função estética; eles tornam-se estilizados e tecnicamente estruturados, [...] Bausch utiliza ambos tipos de gestos - técnico e cotidiano. Em muitos casos o gesto técnico é repetido até ganhar uma significação social e estética crítica. Gestos cotidianos, por sua vez, são trazidos ao palco e, através da repetição, tornam-se abstratos, não necessariamente conectados com suas funções diárias.

Num trabalho realizado sobre a peça *Kontakthof* (MEDEIROS; PEREIRA, 2017), são observadas três formas recorrentes de utilização do gestual cotidiano. O “Gesto realista”, fazendo paralelo com Stanislavski, seria “aquele colocado em cena em sua forma ‘pura’, ou seja, ‘como na vida real’” (MEDEIROS; PEREIRA, 2017, p. 148). O “Gesto estilizado” é comparado com o “Gesto dançado”, termo utilizado pelo filósofo José Gil para caracterizar “o movimento dançado independente de significados prévios ou de gestos cotidianos” (MEDEIROS; PEREIRA, 2017, p. 150). E, por último, o “Gesto deslocado”, relacionado a

³¹ Feito pela educanda Marta, originalmente, este protocolo foi um conjunto de áudios, acompanhados da imagem descrita: a letra do alfabeto japonês com suas setinhas.

³² Além de *Sagração da Primavera*, *Nefés* e *Café Müller*, assistidas na íntegra — a maioria via vídeo —, outros materiais fomentam essas referências, como os documentários “*Sonhos em movimento*” (2010), “*Pina*” (2012) e “*Pina Bausch’la Bir Nefés*” (2004).

Brecht: “um gesto cotidiano fora de seu lugar original, ou seja, deslocado de sua utilização no dia a dia, gerando um estranhamento na plateia” (MEDEIROS; PEREIRA, 2017, p. 152).

Nessa pesquisa, essas referências foram ferramentas sobre as quais me inspirei livremente para elaborar exercícios criativos de aula. Meu mote, neste aspecto, era: como “estilizar” gestos da vida diária tendo em vista a construção coreográfica? Como orientar as investigações e criações de modo que, naquela curta experiência da oficina, todos os participantes pudessem elaborar pequenas sequências autorais?³³ Alguns dos recursos usados nos exercícios foram: repetição, aceleração, desaceleração, inserção de pausas, uso de palavras disparadoras de qualidades — como “euforia”, “arrogância”, “fumaça”, “moleza” —, exploração de ações cotidianas e relações físicas com objetos, entre outros.

A combinação entre diferentes ritmos, velocidades e tensões, muitas vezes com alterações bruscas, sempre me atraiu bastante na dança, como espectadora e estudante. Chamava isso, por não conhecer termo mais apropriado, de “dinâmica do movimento”. Trouxe-a em aula primeiro através do corpo. No 3º encontro um dos participantes escreveu no *chat*³⁴ que havia gostado de uma sequência trabalhada. Perguntei-lhe, então, do que havia gostado nela, ao que me respondeu: “Acho que de ter esses 2 tempos, sabe? Essa segunda parte é super ‘rapidona’, assim [...], enquanto na outra a gente está ‘deslizaaando’ gostoso...”. Deste momento em diante, passei a falar sobre essa “dinâmica do movimento”, deixando evidente, inclusive, que não sabia se esse era o melhor nome. Em outro encontro, uma musicista, participante da oficina, sugeriu “prosódia do movimento”. Ainda não me aprofundei sobre o tema, mas tenho, até então, acatado a sugestão da musicista³⁵.

1.3.3 - Laban e um pequeno desvio de rota

A terceira referência foi Rudolf Von Laban (1978), em especial, os fatores de movimento peso, tempo e espaço e as ações básicas de esforço — flutuar, socar, pressionar, torcer, chacoalhar, deslizar, sacudir, pontuar — resultantes da combinação entre diferentes graus dos fatores.

³³ A palavra “sequência” é usada na dança em referência a uma sequência de movimentos ou passos. Geralmente são curtas e independentes de música específica.

³⁴ Área reservada a mensagens de texto nos aplicativos de videoconferência.

³⁵ Poderia se pensar em “dramaturgia do movimento”, mas, o que estou chamando de “prosódia” estaria, na verdade, inserido dentro dessa dramaturgia, mais do que valer como sinônimo dela.

A princípio, essas três frentes mencionadas até agora orientariam o planejamento da oficina. Porém, com poucos encontros, percebi que seria necessário reduzir os focos de trabalho para que pudesse tratá-los com alguma profundidade. Além disso, havia a vontade de lidar com características do contexto virtual e digital, pilar do trabalho que acabou exigindo mais tempo do que previ³⁶.

Dois aspectos do trabalho de Laban me foram muito caros quando elaborei o projeto de pesquisa. O primeiro é a ideia de que, para pensar o movimento, estamos sempre falando de um “corpo-mente”, de tal modo que o estudo da forma é complementar ao estudo do seu respectivo impulso interno:

Quando ele emprega os termos corpo e corporal, está tratando de todos os aspectos do corpo: mente-razão/mente-emoção/corpo-sensível/corpo-mecânico. Para sinônimos desta totalidade de corpo encontramos nos livros de Laban: corpo-mente (LABAN, 1978), aspectos espirituais, mentais e emocionais do movimento (LABAN, 1966, 1984). (RANGEL, 2001, p. 12)

O segundo aspecto foi a noção de que seu modo de ver e teorizar sobre o movimento não exigiam um corpo com determinadas características físicas ou saberes prévios: “Laban tem o propósito de descobrir uma corporeidade autêntica fundamentada na experiência e movimento singular de cada pessoa.” (SOUZA, 2014, p. 42). Esse aspecto, porém, foi abalado quando procurei sobre a relação do coreógrafo com o governo nazista.

Francisco Lima Dal Col (2020, p. 210) afirma algo que não é raro de se ler quando se trata do legado do coreógrafo: “Laban tinha uma visão em relação ao movimento que possibilitava inserir a dança na vida de praticamente qualquer cidadão”. Paralelamente, reflete sobre a proximidade entre Laban e o Nacional Socialismo, em especial, nos anos em que ele trabalhou como diretor do *Deutsche Tanzbühne*³⁷. Dal Col fala da contradição entre as perspectivas filosóficas e estéticas do coreógrafo e do projeto nazista. Entretanto, também não afirma que essa relação se deu por mera resignação ao contexto político da época — de modo que não é excluída a possibilidade de Laban ter sido, de fato, um simpatizante do nazismo:

As diferenças entre os projetos parecem ter sido um problema maior para o Nacional Socialismo, do que para Laban. Até que ponto Laban apoiaria e seria conivente com tudo que estava acontecendo na Alemanha? É inegável que, quem decidiu pelo rompimento na relação entre o nazismo e Laban, em última instância, foi o próprio nazismo, e não Laban. (DAL COL, 2020, p. 218)

³⁶ Essas características serão abordadas em mais detalhes no segundo capítulo. Dizem respeito à imagem da câmera, em especial.

³⁷ “[...] a mais alta posição dentro do universo da dança junto ao poder público, [...]” (DAL COL, 2020, p. 211)

Essa parceria soou tão contraditória que foi desconcertante. Como uma perspectiva libertadora da dança, que apreciava as diferenças entre corpos, poderia ter sido aliada a um movimento político que defendia a eliminação de corpos que escapavam a um padrão específico? A quem se dirigia a pedagogia abrangente de Laban?

T. S. Eliot, citado algumas páginas acima, teve, nas décadas após sua morte, um lado controverso exposto com a publicação, dentre outras coisas, de alguns poemas inéditos, os quais, de acordo com Mario Sergio Conti (2012)³⁸ são “vagidos adolescentes inacreditavelmente obscenos, imundos em seu antissemitismo e seu preconceito contra negros” (CONTI, 2012). O que também é de se fazer perguntar quem são as pessoas para as quais a poesia tem a importante função social da qual nos fala Eliot (1972). No texto, ele se refere a todo um povo ou uma nação. Quem são os cidadãos dessa nação? Qual é a língua — e os valores — que esse povo terá atualizada e melhorada através dos seus poetas? Não são perguntas retóricas e não têm o intuito de invalidar sua teoria, apenas de acrescentar camadas históricas e políticas à discussão.

Se tudo isso se resumisse à inutilização desses autores, essa reflexão se faria inútil neste trabalho. Laban não deixou de ser uma das minhas referências e nem poderia. Sua importância é incontornável pelo seu papel na história da dança teatral e pela forte influência que tem sobre minhas outras referências. Na oficina, diante da necessidade de reduzir algum dos focos de trabalho, não abordei diretamente fatores de movimento e ações básicas de esforço, embora esses tenham, também, inspirado a elaboração dos exercícios de criação.

A relação entre Laban e nazismo foi uma surpresa porque o seu foi um dos nomes mais recorrentes nas leituras para essa pesquisa, mas esse aspecto histórico não chegou a ser mencionado. Isso gerou algum incômodo porque não me parece um dado irrelevante de sua história e, ao mesmo tempo, não há motivo para ser evitado. Pelo contrário, ao meu ver, é importante confrontá-lo:

O legado de Laban é vasto e importante, mas não podemos deixar de incluir as contradições que fizeram parte da história deste coreógrafo, para que sigamos na construção de uma arte que saiba seu poder de criação de uma visão de mundo e de relações entre as pessoas, ou seja, uma arte que não desconsidere seu poder intrinsecamente político. (DAL COL, 2020, p. 218-219)

³⁸ Informação encontrada em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/a-ninfa-partiu/>. Acesso em 08 de novembro de 2021.

1.3.4 - A rotina da oficina

Feito esse apanhado de referências principais, trago sinteticamente como costumava ser a rotina dos encontros.

Salvo raras exceções, as aulas começavam com o compartilhamento do protocolo da semana, seguido de uma breve discussão. Depois, fazíamos um aquecimento, que envolvia alongamentos guiados, jogos e sequências mais simples. A etapa seguinte da aula se ocupava de sequências um pouco mais elaboradas — de autoria minha ou de Pereira³⁹. Os aspectos técnicos, mencionados páginas acima, eram trabalhados principalmente nessa etapa, porque, nela, todo o grupo se voltava ao aprendizado de uma mesma movimentação. No final do primeiro encontro, Julio compartilhou com o grupo a seguinte reflexão: “Sequência é uma oração. É um mantra. Podemos fazer do nosso jeito, mas há carinho em aprender e apreender o registro do outro. É uma reza.”.

Além disso, nesta etapa os educandos podiam assistir aos outros se lançando no mesmo desafio, através da divisão em dois grupos. Ver outro corpo nos ajuda a entender melhor o nosso, a captar nuances dos movimentos que ainda não havíamos percebido e vislumbrar possibilidades que, sozinhos, não tínhamos imaginado: “Até no não-virtual eu tenho muita dificuldade com coreografias e com sequências. [...] Mas é interessante esse exercício de observar, ficar vendo todos os corpos e ficar pensando como que está o meu”⁴⁰.

A última etapa das aulas, em geral, eram investigações corporais criativas, oportunidades para experimentar a si e ao seu espaço, fazendo um levantamento de material. Geralmente esse momento era seguido de exercícios nos quais os participantes deveriam organizar e editar seus materiais em uma sequência para compartilhar e discutir em grupo⁴¹.

1.4 - Registros poéticos das aulas e de si: o que foram os protocolos

Conheci o protocolo como procedimento de aula no curso técnico de teatro. Lá, este consistia em textos individuais sobre cada aula a serem entregues aos professores no final do mês. Podiam tanto ser mais descritivos quanto reflexivos. Havia um retorno escrito dos professores, mas não o compartilhamento com o grupo. Já em 2017, no primeiro ano de

³⁹ A autoria da sequência trabalhada era sempre sinalizada em aula, de modo que se tornou comum referir-se a alguns movimentos como, por exemplo, “o braço da Sayô” ou “o derretimento da Sayô”.

⁴⁰ Fala do educando Julio, também na 1ª aula.

⁴¹ Os capítulos 2 e 3 abordam em mais detalhes esse momento das aulas.

graduação, com o Professor Marcelo Soler, o trabalho com protocolos ganhou outros horizontes. Era sempre um acontecimento coletivo e, com o passar das semanas, os protocolos ganhavam camadas poéticas, tanto na própria escrita quanto através de desenhos, diagramação, performances e jogos. Nesta modalidade, “Uma (às vezes duas ou três) pessoas ficam encarregadas de escrever o protocolo, sendo que elas devem se responsabilizar por fazer uma cópia para cada aluno. No início da aula subsequente, o protocolo é lido em voz alta, sofrendo o comentário da classe.” (KOUDELA, 2001, p. 10).

Na oficina “Poesia do movimento” a inspiração principal foi o segundo caso mencionado acima. Apresentei os protocolos como registro e reflexão do encontro, no formato e linguagem que o responsável da semana desejasse. O primeiro protocolo dependeria de um voluntário, mas, dali em diante, o último escolheria o próximo. O voluntariado nunca foi vetado e se repetiu em algumas semanas, embora a palavra final fosse do responsável pela passagem de bastão.

“Uma coisa diferente, que eu nunca tive e eu achei que foi fundamental, [...] tanto quando eu tive que fazer quanto assistir, foram os protocolos. [...] Muito legal, de verdade! Eu fiquei com medo no começo, [...] mas depois eu falei ‘que ótimo!’⁴²”. Este “medo no começo” foi uma sensação que acompanhou semanalmente a maioria dos autores dos protocolos. Às vezes, na própria passagem de bastão podia-se ver o escolhido contrariado com a atribuição, o que acabava se convertendo em agradecimento. No final das contas havia prazer em fazer o protocolo, compartilhá-lo com o grupo e ouvir comentários sobre seu trabalho. É aquela sensação conhecida: o receio que é superado uma vez que nos lançamos no fazer e vemos algo florescer. A diferença entre o nascimento de uma obra e o nada, às vezes, é apenas ter alguém esperando algo de nós. Não fosse essa outra ponta, seríamos mais propensos à desistência perante as dificuldades.

Houve protocolos em formato de texto, áudio, canção, colagem, vídeos e performance ao vivo na aula. A cada semana, os participantes revelavam as barreiras íntimas quebradas nessa etapa: dançar uma coreografia própria pela primeira vez; cantar; falar sobre o significado pessoal de dançar; gravar-se. “Do ponto de vista prático, o protocolo é um registro das impressões dos atuantes/jogadores sobre a aula\ensaio que lhe antecedeu”, de modo que, não raramente assume o caráter de depoimento. “Não reside aí, porém, a sua função mais nobre.

⁴² Entrevista concedida pela educanda Laura a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

[...] Ao almejar como função mais nobre dar conta do caráter estético do experimento, o protocolo passa a anunciar a descoberta do conhecimento.” (KOUDELA, 2021, p. 24-25).

Nas entrevistas, os protocolos foram lembrados com animação, como um dos aspectos mais marcantes para muitos: “porque você entra em contato com a subjetividade de outras pessoas, né? E eu acho que é uma das formas mais bonitas da gente realmente conhecer as pessoas, compartilhar a expressão delas. É muito sutil isso.”⁴³.

Apesar da expressão subjetiva não ser sua função principal, conforme os protocolos foram se tornando mais pessoais escolhi observar o movimento coletivo ao invés de reconduzi-lo. Não era raro haver grande carga de entrega pessoal, assim como notável entusiasmo do grupo com esse momento das aulas e eu não queria arriscar esse interesse que havia se instaurado com tanta força. Falando sobre sua experiência docente, em especial da experiência acumulada “nas práticas terapêuticas e pedagógicas com leigos”, Costas escreve: “A iniciação de processos exige o olhar atento, cuidadoso frente ao despertar da percepção e consciência do próprio corpo. Um estar junto de um processo delicado e comovente: fazer-se testemunha da descoberta de um sujeito, de uma subjetividade no corpo que dança.” (COSTAS, 2010, p. 12).

Os protocolos se tornaram um momento de implicação criativa individual em que reflexões sobre a aula, registro dos encontros e de si misturavam-se. Uma mescla entre a “descoberta da subjetividade no corpo que dança” e “descoberta do conhecimento”.

Marta — autora do protocolo transcrito no item 1.3.1 deste texto —, ao final de uma aula, falou de uma nova disposição que a passagem pelo protocolo lhe proporcionou:

[...] o que aconteceu comigo durante essa semana foi um despertar do olhar, para as coisas que eu queria, do que eu pensei que era o nosso último encontro... E aí foi muito bom explorar ao máximo esses temas. Acho que eu consegui ampliar um pouquinho, mudar meu olhar, que é muito como uma ideia pronta, né? Do tipo “ah, o que é a cadeira? Na cadeira eu sento” [...]. Enfim, já penso o que seria o meu próximo protocolo. [...] Mas, acho que o que aconteceu comigo durante essa semana foi isso, de pensar na água [referência a um exercício da aula anterior], ouvir um monte de música que me remetia à água, aí eu pensei no negócio da escápula, dos movimentos, das asas... E acho que esse exercício foi muito bonito para mim [...]

A cadeira à qual ela se refere é parte da aula daquele dia (semana seguinte à do seu protocolo). É valiosa a ideia de que fazer um único protocolo possa proporcionar uma nova disposição em aulas subsequentes sob a pergunta “o que seria meu próximo protocolo?”. Tenho

⁴³ Entrevista concedida pelo educando Bruno a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

pensado sobre os espaços que essa ferramenta pedagógica abre dentro de cada participante, sobre seus efeitos mais profundos, nem sempre visíveis, tanto no processo de aprendizagem quanto na vida pessoal dos educandos.

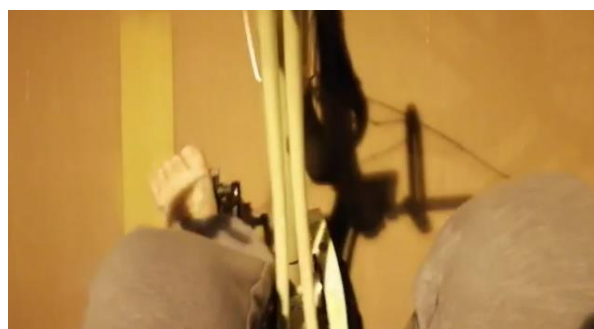
Um dos últimos protocolos foi composto por 8 vídeos de aproximadamente 30 segundos, cada um associado a um tema de aula e um dia da semana. Seu título era “todo caminho é um experimento”. Nele, víamos um corpo metonimicamente através de pés e pernas, percorrendo esse caminho-experimento de uma semana, que começava e terminava no dia dos nossos encontros. Sendo a sequência a seguinte: “direção [sexta feira]”, “som bra [sábado]”, “velocidade [domingo]”, “interação [segunda feira]”, “perspectiva [terça feira]”, “proporção [quarta feira]”, “intenção (do corpo) [quinta feira]” e um último vídeo sobre o qual falarei a seguir.

Figura 2: “direção [sexta feira]”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Figura 3: “som bra [sábado]”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Figura 4: “perspectiva [terça feira]”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Figura 5: “proporção [quarta feira]”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Figura 6: “intenção (do corpo) [quinta feira]”⁴⁴



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Recebi esse protocolo via Whatsapp, com as instruções de reprodução porque, no dia de compartilhá-lo, Sara, sua autora, não poderia estar conosco. No encontro ao qual ele se refere, demos início a um curto processo de criação que duraria os 3 encontros finais. Portanto, retomei em síntese o que havíamos trabalhado até então. Os títulos referem-se a temas de aulas anteriores, as ações dos vídeos seriam como a “aplicação” desses temas — o que foi destacado pelos outros participantes na nossa discussão.

No encontro anterior também fiz um parêntesis sobre “intenção”, porque, assistindo à gravação da aula, percebi que usava essa palavra muitas vezes, mas em dois sentidos diferentes. Uma é a intenção física e sensorial — no protocolo acima, nomeada como “intenção (do corpo)” —, que tem a ver com a realização do movimento. Por exemplo, uma queda para a qual pensamos na intenção de crescer, ou a intenção de movimentar os braços pelos cotovelos. A outra intenção diz respeito ao nosso propósito quando criamos uma cena, ao campo dos sentidos, ao que queremos evocar como autores. Esta, vinha à tona especialmente quando comentávamos as criações de aula. Servia para cada um confrontar suas intenções com os comentários dos observadores. O intuito não era criar cenas para as quais todos os espectadores deveriam chegar à mesma resposta, mas manter vivos, para si, seus intuitos como criadores. Inclusive, para que se percebesse as mudanças de curso e acasos, podendo torná-los também intencionais.

Como Sara não esteve presente na apreciação do protocolo citado, agradei pelo seu trabalho depois do encontro, através de mensagens, ao que ela me respondeu:

Esse diário acabou registrando um processo maior na minha vida, vim para a cidade do meu pai desocupar a casa dele depois que ele faleceu. É difícil esse

⁴⁴ Esta imagem é uma montagem de 2 momentos diferentes do vídeo

momento de saber que acaba, sabe? Mas o protocolo transformou esse acabar em outra coisa, em um ritual, de alguma forma... Agradeço por isso, Lilian!

Nessa conversa ela me contou que seu protocolo teria ainda mais um trecho: “E esse seria o último vídeo, da intenção dos sentidos. Achei que ia conseguir gravar só amanhã, mas hoje a casa finalmente ficou vazia, deu para passar vassoura, um pano e fazer esse luto de purificação simbólico também.”

No vídeo ela gingava e cantava discretamente uma música de capoeira, ainda com um recorte da câmera que privilegiava os pés e pernas. Disse-me: “na capoeira angola, usar sapato pra jogar é um símbolo de liberdade, é uma intenção”. Em outras vertentes de capoeira é comum jogar descalço. O uso do sapato, na capoeira angola, tem um sentido simbólico como tradição, não se dá por motivos funcionais. A “intenção dos sentidos”, que dizia respeito às nossas escolhas como autores de uma cena, ganhou uma dimensão mais profunda na relação tecida por Sara, remetendo à constituição de uma tradição e seu valor simbólico.

Foi como se eu tivesse, por uma vez, tido a oportunidade de espiar o que fica por debaixo dos panos do processo de cada um, que outras vivências pessoais podem estar sendo remexidas e reinventadas em cada protocolo e que outras relações podem estar sendo tecidas com os elementos trabalhados na oficina.

Sara poderia ter apenas inserido o vídeo final com o título “intenção (dos sentidos) [sexta feira]” sem mais explicações. Também poderia não me contar sobre a relação do protocolo com o falecimento do pai. O que me faz pensar: no silêncio, por trás do que cada um escolhe expor, sugerir ou omitir, podem haver camadas de significativo aprendizado e transformação pessoal que talvez nunca venham à superfície, mas que não deixarão de ter sua importância. Em entrevista, perguntei também sobre o significado que teve a oficina para cada participante, ao que Sara respondeu:

Eu acho que o protocolo foi exatamente o que a oficina significou para mim. Porque, é o que eu falei, eu acho que eu sinto mais coragem de olhar para os movimentos e deixar os movimentos acontecerem, sabe? [...], eu pensei “vou fazer algo relacionado com um trajeto” [...] O meu lance era isso, “eu quero ir em direção a alguém”. E aí acabou a aula e eu filmei meu pé (risos), “ah vou filmar meu pé aqui”, experimentando coisas. [...] E aí, a partir de cada dia eu fui elaborando o protocolo. [...] Só foi, sabe? E de alguma forma eu cheguei em alguém, né? [...] Só que essa pessoa não está viva, assim, fisicamente. Mas de alguma forma acho que existe um relato ali de um encontro, né?⁴⁵

⁴⁵ Entrevista concedida pela educanda Sara a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

O desejo dessa oficina, e o próprio desejo pela licenciatura, para mim, vêm dessa camada que a vivência poética pode proporcionar à vida de qualquer pessoa. De novo, estou falando de percepção. Expandir o olhar sobre as coisas, fruir esteticamente o mundo, ritualizar na arte, na poesia as vivências individuais e coletivas. Multiplicar prazeres, conhecimentos e mundos com o que é próprio da experiência artística.

1.5 - Pra todo mundo dançar

Tal posição é a que devemos defender hoje: a sensibilidade é uma categoria do conhecimento e uma categoria política. Ela é a base, a via de acesso ao mundo externo ao nosso corpo, o modo como se estabelece nossa relação com as coisas, justamente por ser um modo como experimentamos nosso corpo e os demais corpos. É o modo como olhamos para as coisas, como ouvimos, mas também como as pensamos. (TIBURI, 2009)

Jussara Miller abre seu livro, “A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Viana”, com as seguintes palavras:

Klauss Vianna estimulou o dançar de cada indivíduo, anunciando que dança é um modo de existir; é, portanto, vida, um corpo não automatizado, um corpo que se escuta. Ele não limitou a dança como privilégio de dançarinos; ao contrário, estimulou a expressividade de todos, preservando e (re)descobrimo o movimento de cada um. (MILLER, 2007, p. 21)

No automatismo, o corpo vive sob o risco diário de ser reduzido a ferramenta de produção, sendo o prazer, a expressão e a sensibilidade frequentemente tidos como supérfluos. Sob a mesma lógica, no pensamento de Lorde, estariam fadados às margens os sentimentos:

Por vivermos dentro de estruturas definidas pelo lucro, por relações de poder unilaterais, pela desumanização institucional, nossos sentimentos não estariam destinados a sobreviver. Mantidos por perto como apêndices inevitáveis ou agradáveis passatempos, esperava-se que os sentimentos se submetessem ao pensamento assim como era esperado das mulheres que se submetessem aos homens. Mas as mulheres sobreviveram. Como poetisas. (LORDE, 2019, p. 48)

Na tradição filosófica euro-ocidental, historicamente espera-se que a sensibilidade se submeta à razão. A hierarquia entre ambas subsiste, vide, por exemplo, a desvalorização sistemática do ensino de artes. Afinal,

[...] se a razão torna-se o meio privilegiado de conhecimento do mundo em detrimento da sensibilidade, é possível compreender a desatenção ao ensino das artes na escola, que reflete a hierarquização entre as diferentes capacidades humanas (sensíveis e inteligíveis) e entre as áreas de conhecimento.” (COSTAS, 2010, p 37)

As artes cênicas sofrem desatenção especial: “[...] no Brasil, a despeito das leis que nos dariam garantia de existência e manutenção nos espaços escolares e de formação de professores, raras são as escolas em que vemos experiências em teatro e dança conduzidas por educadores capacitados.” (FERREIRA, 2020, p. 25).

Entendo, como Klauss Vianna, que a dança é um modo de existir e não deve se restringir a dançarinos profissionais. Entendo-a, em conjunto com o teatro, como um direito de estudantes da educação básica, geralmente ignorado ao ponto de formarem-se adultos que não se veem como corpos que podem fazer e refletir dança e teatro.

“É você saber ou você entender que você é um corpo criante. [...]. Porque eu não sabia que não precisava ser dançarino para criar.”⁴⁶. Entender-se como “corpo criante” não significa equiparar-se a coreógrafos e bailarinos de anos de carreira. Para estudar dança e teatro não é necessário que se esteja ao nível de um profissional das áreas. A investigação sobre o movimento poético traz prazeres e aprendizados valiosos a qualquer interessado. Que possamos superar preconceitos sobre práticas artísticas desvinculadas de intenções profissionais voltadas a adultos. Que o corpo que trabalha possa ser também o corpo que dança, sem que, para isso, precise ser um corpo que trabalha com dança.

⁴⁶ Entrevista concedida pelo educando Bruno a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

CAPÍTULO 2 - CORPO-CASA-TELA

No vídeo “Exquisite Corps” de 2016, mais de 40 coreógrafos se unem em uma dança compartilhada⁴⁷. Na grande maioria, cada um está sozinho no momento de sua aparição. Alguns se encontram em salas de ensaio, alguns em ruas e espaços públicos, alguns em espaços caseiros. Quero me voltar especialmente aos que estão em casas, seja em espaços internos ou externos. Não só a dança é possível nestes, mesmo quando o espaço é bastante restrito, como, em alguns casos, a restrição do espaço é convidada para a dança, através da relação dos intérpretes com móveis, chão e paredes. Assisti a este vídeo no ano passado, achando, a princípio, se tratar de uma criação de quarentena. Ele me deu algumas pistas para as possibilidades artísticas do espaço da casa, apesar de ter sido produzido antes mesmo dessa ser a nossa única opção.

Entre o fim de 2020 e início de 2021 assisti duas vezes a “Gestos Transitantes em Campo Expandido”, versão virtual de um espetáculo do Núcleo Dédalus, com coreografia e direção de Sayonara Pereira. Foi a primeira peça síncrona⁴⁸ em plataformas digitais que prestigiei. E foi dessas que nos deixam com vontade de criar. Abriu meus olhos para pensar as possibilidades cênicas nas plataformas digitais.

Na época, reconheci alguns recursos no espetáculo, dentre os quais: o uso de filtros na imagem; a possibilidade de um intérprete ter mais de uma câmera sobre si de diferentes ângulos e movimentar a própria câmera; a alternância entre isolamento de partes do corpo e captação de corpo inteiro na imagem; transmissão de vídeos gravados associada com a performance ao vivo; relação dos intérpretes com os móveis e espaços da casa (tapete, sofá, chuveiro, bancada); e, o que foi impressionante, o uso imediato de falas dos espectadores numa edição sonora transmitida ao final do espetáculo. Tudo isso ao vivo, num encontro síncrono entre artistas e público. Passei a entrar em reuniões virtuais com vontade de brincar com a minha imagem e me perguntando o que mais podem esses “quadrados”?

No decorrer deste capítulo, trago reflexões sobre este tipo de trabalho online: síncrono e na tela. Para isso, descrevo a 5ª aula⁴⁹, na qual estruturei, pela primeira vez na oficina, o

⁴⁷ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B3pFxsYPLgU>. Acesso em: 08 nov. de 2021.

⁴⁸ A palavra “síncrono” vem sendo usada na pandemia para identificar eventos em que todos os participantes estão simultaneamente implicados — no caso de espetáculos, tanto os artistas quanto o público. O termo nos ajuda a diferenciar esses casos das transmissões ao vivo de algum vídeo produzido previamente.

⁴⁹ Esta foi a única aula feita no Google Meet, por dificuldades de acesso ao Zoom no dia. Portanto, suas imagens carecem um pouco mais em qualidade, por causa do modo que a plataforma organiza as janelas e pela ausência de alguns recursos que se tem no Zoom.

trabalho sobre a imagem nas janelas virtuais. Este dia foi um ponto de virada no processo. Foi quando me dei conta de que esta abordagem era fundamental porque, nela, os problemas do contexto online perdem um pouco do seu poder desanimador para tornarem-se dados do espaço de criação. Ao final dessa aula havia um estado de euforia e entusiasmo, recordado por participantes nas entrevistas: “Ah! A primeira vez que a gente fez coisa com a câmera. Nossa, aquilo foi, tipo, ‘uou!’ . Eu saí da aula e falei para todo mundo ‘vocês não acreditam no que eu acabei de fazer!’ . [...] Nunca tinha parado para pensar nisso!”⁵⁰.

O exercício que me guiou nessa pesquisa foi me perguntar do que se trata esse contexto, esse tipo de convívio para, então, criar com ele. Olhemos para a vida de agora, a cada tempo, e busquemos meios de reinventá-la.

2.1 - Fazer dos obstáculos pontos de partida

Jean-Pierre Ryngaert (2009) preconiza a consideração do espaço como indutor de jogo na pedagogia teatral. Primeiro, por uma necessidade de fazer teatro com as condições disponíveis (por vezes marcadas pela escassez), depois, essa perspectiva incorporou-se aos seus objetivos. Mesmo o palco de um teatro pode passar batido “como um elemento do jogo teatral. A forte tradição literária de nosso teatro prevalece sobre a dimensão plástica ou a limita à noção vaga de ‘cenário’.” (RYNGAERT, 2009, p. 125). A natureza do jogo teatral “pressupõe sua capacidade de invenção e reinvenção a partir do vazio, dos jogos de corpos, do uso do espaço nas condições em que se apresenta”, diz-nos Soares (2010, p. 27), amparada por Ryngaert e Viola Spolin.

Influenciada por esses princípios, decidi olhar para o espaço físico da casa e o espaço virtual de uma videochamada como pontos de partida para criação e aprendizado artístico. No contexto pandêmico, não tinha muito como contorná-los, mas foi uma escolha não vê-los pela perspectiva do “apesar de”. Quis, inclusive, pensar o que talvez só este contexto possa oferecer. É algo de certa forma novo ter várias pessoas “reunidas”, com cada uma em sua casa, para fazer aulas de dança e/ou teatro. Se ultrapassarmos o primeiro desgosto que a ideia naturalmente gera, podemos pensar no que se pode aproveitar disso.

Do ponto de vista artístico, temos à disposição um espaço com uma série de formas e objetos que geralmente não podemos levar facilmente à sala de ensaio; há os sentidos que este

⁵⁰ Entrevista concedida pela educanda Sara a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

espaço carrega consigo, como ambiente caseiro e privado, que podem ser bem utilizados e há um intimismo singular, que não é incontornável, mas que também pode ser aproveitado. Do ponto de vista pedagógico (que abrange também o artístico e vice-versa), ter seu quarto ou sala como ambiente de criação pode impulsionar o aprendizado, porque se vive diariamente o ambiente da aula. Na perspectiva do desenvolvimento pessoal, pode transformar a relação íntima com estes espaços: “Porque eu odiava minha casa e hoje eu até gosto dela (risos). Eu não vivia em casa porque eu não gostava. [...] E hoje em dia ela tem um lugar dentro da minha cabeça de... Seguro, né? Nossa, aqui eu sei que eu estou segura e aconchegante. Antes era fria.”⁵¹.

O espaço que te abriga é o mesmo que abriga os aprendizados e esse espaço é também compartilhado com seus pares através das câmeras. Tudo isso pode também gerar um efeito de negação ou inibição, já que consiste numa entrega muito maior de si. É o seu corpo e é a sua casa. É seu corpo-casa. E uma das formas de buscar contornar a inibição que pode vir daí é trazer sempre a ideia de que não há espaço ideal, porque todo espaço carrega em si possibilidades expressivas e criativas. Raciocínio este que Flávia manifestou em entrevista: “Aqui é meio pequeno. E tem a iluminação, que às vezes eu ficava ‘não vai dar para mostrar o que eu queria porque ninguém vai enxergar’. Mas aí no final eu pensei: é limitação ou não? Às vezes, é o que a gente tem. E o que dá para fazer com isso aqui?”⁵².

Sem dúvida, para muitas práticas artísticas do corpo, os espaços caseiros consistem em impossibilidade. Mas, fora isso, o que eles podem? Que segredos carregam nossas paredes? O que podemos descobrir ao olhar com curiosidade a casa, os móveis, a rua e nós mesmos?

Eu mudei para cá um pouco antes da oficina começar, [...] Então, eu estava reconhecendo a casa ainda como um espaço e como meu, também. E aí foi ótimo fazer a oficina, porque eu fui descobrindo cada cantinho, cada textura, cada parede, cada coisa... [...] Depois que acabava a aula eu ficava olhando, tipo, “ai que legal, olha ali aquela planta, olha ali aquele tapete...”. Ficava admirando assim.⁵³

O espaço na imagem da videochamada é uma mistura entre o espaço físico de cada um e o espaço virtual (a plataforma utilizada, seu *design*, sua organização e seu funcionamento). Este, não deve ser ignorado porque é ele que compartilhamos. O espaço físico, em sua

⁵¹ Entrevista concedida pela educanda Sara a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

⁵² Entrevista concedida pela educanda Flávia a mim via plataforma Google Meet no dia 08/09/2021.

⁵³ Entrevista concedida pela educanda Laura a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

tridimensionalidade, é exclusivo a cada pessoa. Os outros o veem em uma versão bidimensional, através da qual chega no computador, ao lado de outras “janelas”.

Na 5ª aula da oficina, comecei o aquecimento com uma sequência, enfatizando separadamente o movimento dos pés, propondo que os participantes se deslocassem por todo seu espaço com essa movimentação. Então, fizemos mais duas sequências, uma de Sayonara e uma minha.

Figura 7: Educandos fazendo uma sequência juntos



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Seguimos com o protocolo da aula anterior⁵⁴. Embora se refira à 4ª aula, por falar de características que cabem à oficina em geral, disponibilizo abaixo um trecho desse protocolo (originalmente, uma canção):

A palavra que eu digo
nunca é a que se escuta
mesmo com boca fechada
do meu corpo se desfruta
uma língua muito estranha
não me deixa ter segredos
que derrete minhas fronteiras
pelo chão em 8 tempos.

Os quadrados se encaixam
diferente nessa sala
numa hora tudo sabe
noutra o sentido exala
quando muitos corpos falam
As cores mudam mesmo mudas
As pessoas que restaram
tramam histórias cabeludas

⁵⁴ Neste dia, experimentei fazer a apreciação do protocolo depois do aquecimento inicial, mas na maioria das aulas era a primeira coisa.

[...] ⁵⁵

Começamos, então, a exploração da própria imagem digital investigando o perímetro do espaço virtual dentro do espaço físico, conforme o enunciado: “Coloque o centro vertical do seu rosto em uma das extremidades laterais da sua imagem e vá até o fundo do seu espaço, mantendo o rosto sempre cortado ao meio pela lateral da imagem. Chegando ao fundo do seu espaço físico, atravesse para o outro lado e volte para perto da câmera, fazendo o caminho inverso, ainda com o rosto partido verticalmente, mas agora pela outra extremidade lateral.”

Com essa dinâmica, chegamos sem dificuldade ao reconhecimento de um trapézio que se delineia no chão pelo trajeto percorrido, tendo sua base menor onde está o computador ou celular. Este exercício foi pensado como um modo de trabalhar a conscientização do educando sobre os limites do seu espaço físico na imagem digital. A ideia é instaurar e aprimorar a independência da mobilidade do corpo diante da câmera, diminuindo a necessidade de ver-se na tela para saber se está aparecendo e como.

Em seguida, propus pequenas tarefas que mobilizaram corpos e câmeras, visando as imagens dos participantes. Isso serviu tanto para liberar um fluxo criativo quanto para multiplicar o repertório de possibilidades, conforme relatou Bruno em entrevista:

Hoje a gente está aqui, eu e você, conversando, as duas cabeças bem quadradas na câmera e... Bom, eu só conhecia esse jeito. Agora, pulando, mexendo o braço, a câmera do chão, a câmera apoiada no guarda-roupa... Não fazia ideia que isso seria possível. “Tá”, isso é possível, mas não passava pela cabeça, né? ⁵⁶

Eram tarefas simples, solicitadas para serem cumpridas rapidamente: estar o mais perto possível da câmera; isolar um órgão do rosto na sua imagem; encontrar a maior distância possível entre você e sua câmera; enquadrar o corpo inteiro dentro da imagem (dependendo de cada espaço isso pode ser mais ou menos desafiador); sair da sua imagem e colocar partes do corpo específicas através de extremidades específicas (por ex.: braço pela lateral esquerda, pé pela extremidade de cima, cotovelo pela extremidade de baixo); eliminar paredes do seu plano de fundo (dentre outras coisas, isso leva o jogador a colocar-se à frente do teto ou do chão, com a câmera em cima ou em baixo) e isolar partes do corpo na sua imagem (nuca, orelha, dedo mindinho, costas, joelho, dedão do pé, etc.).

⁵⁵ Protocolo realizado pela educanda Flávia sobre a 4ª aula.

⁵⁶ Entrevista concedida pelo educando Bruno a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

Propus uma brincadeira com a profundidade, perguntando: “Como você segura sua cabeça inteira dentro de uma mão? E o seu pé? Que outra parte do corpo dá para segurar? Seu pé pode ser maior do que sua cabeça?”. Além disso, chamei atenção ao modo que a luz incidia sobre cada um, sugerindo, por exemplo, que experimentassem segurar sua câmera de frente e dar uma volta no próprio eixo, percebendo o que muda em seu rosto por conta da relação com a iluminação do ambiente.

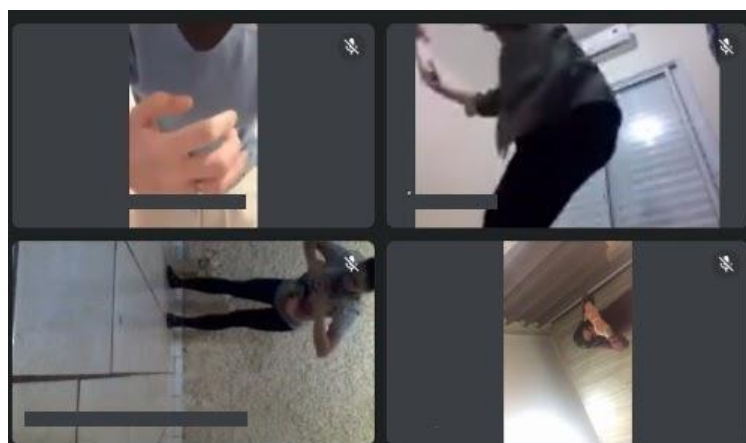
Figura 8: Profundidade e proporção do corpo



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Após essa experimentação, retomei uma das sequências que fizemos no início da aula, propondo que cada um escolhesse um novo posicionamento para a sua câmera. A primeira tentativa não foi muito entusiasmante. Para a segunda vez, pedi que “profanassem” um pouco mais, frisando que agora não era necessário que eu visse seus corpos por inteiro: “É para experimentar, mesmo. A gente está com uma câmera, a gente está com o olho do espectador na nossa mão. O que podemos fazer para transformar essa perspectiva?”.

Figura 9: Sequência “profanada” do grupo 1



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Na segunda rodada – que podemos ver nas figuras 9 e 10 –, ambos os grupos apresentaram soluções mais variadas ao desafio. Daí em diante, repeti esse exercício de “profanação” das sequências em outras aulas. Nele, não era a movimentação que se modificava, mas sim a relação entre corpo e câmera, podendo a primeira sofrer pequenas alterações em razão da segunda. Isso sempre era feito em dois grupos, para que todos pudessem fazer e ver.

Figura 10: Sequência “profanada” do grupo 2



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Nas imagens abaixo pode-se ver mais alguns exemplos do que exploramos no decorrer da oficina: uso de objetos em combinação com diferentes profundidades e uso de mais de uma câmera sobre si, simultaneamente.

Figura 11: Profundidade e objetos



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

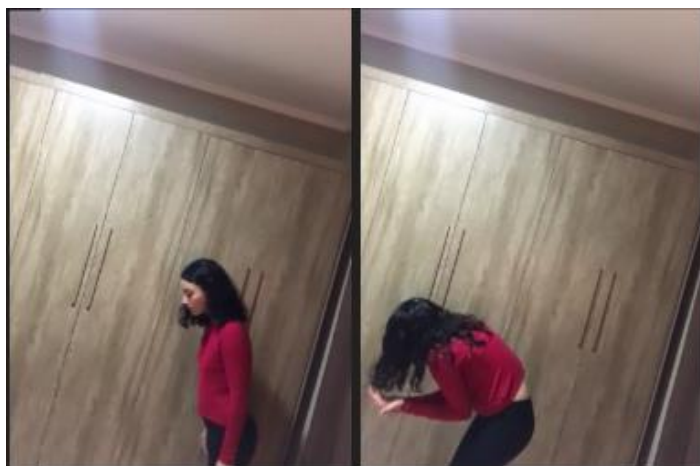
Figura 12: Duas câmeras, uma pessoa



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Muitas dessas estratégias eram simples. Certa vez, uma pequena inclinação da câmera de Renata, por exemplo, chamou atenção de Marta, porque para ela isso dava a sensação de transtorno da gravidade, como podemos observar na imagem abaixo:

Figura 13: Gravidade enviesada⁵⁷



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

2.1.1 - A tecnologia joga: coincidências e imprevistos

Da segunda vez que assisti a “Gestos Transitantes em Campo Expandido”, estava sentada na minha cama, onde há uma janela bem ao lado. Em determinada cena, o ator-dançarino Ametonyo estendia um tapete na frente da câmera, fazendo aquele movimento de “chicote” que usamos para estender tecidos largos. Exatamente neste momento, entrou uma corrente de ar pela minha janela. Foi como se o vento daquele tapete sendo estendido estivesse

⁵⁷ Esta imagem é uma montagem de 2 momentos diferentes do vídeo.

me atingindo. Uma coincidência, dessas que são irrepetíveis, mas que marcou minha experiência com a peça.

No primeiro dia da oficina, fiz um jogo em que passávamos um soco em câmera lenta de um para o outro. O movimento do golpe deveria ser direcionado à câmera e acompanhado da voz dizendo o nome de outro jogador. Este, por sua vez, deveria ser atingido pelo golpe imaginário e direcionar seu soco para outra pessoa. Tudo em câmera lenta, tanto o corpo quanto a voz. Foi o primeiro jogo do primeiro dia de oficina e já tive que enfrentar um problema técnico: Daniel, um dos participantes, não estava conseguindo ligar sua câmera. Sugeri, então, que compensasse a falta da imagem intensificando a voz. O que não foi necessário, porque a câmera acabou funcionando; mas, quando Daniel recebeu um golpe, ela começou a dar sinais de falha, distorcendo a imagem até desligar exatamente no momento em que seu soco, em resposta, atingiu o clímax. Foi perceptível a comoção dos outros participantes com a coincidência. No último ano, ouvi de diferentes pessoas sobre como até a queda da internet, muitas vezes, parece ser programada para um momento oportuno — ou inoportuno.

Depois de fazer as sequências “profanadas”, também conversávamos brevemente sobre nossas descobertas e percepções. Sara comentou em aula, certa vez, como “às vezes, um corpo complementava a perna do outro e parecia que era um corpo desfigurado.”. O que é mérito da própria plataforma usada, já que não controlamos essa organização das janelas⁵⁸.

Fazia parte da proposta pedagógica chamar atenção aos acidentes e acasos, fossem da tecnologia ou de outra ordem. Inclusive os “erros” eram enfatizados pelas suas potências. Na 5ª aula, construindo uma imagem para o tema “amar” — em exercício que será descrito à frente —, um dos participantes passou boa parte do seu tempo movendo a câmera, o que dava uma sensação de confusão e caos. Só depois descobri que ele estava apenas ajustando o celular que havia caído, mas aproveitei para pensarmos em como o movimento da câmera pode ser incluído e que sentidos ele pode gerar. Isso foi contaminando os participantes, de modo que eles mesmos foram reparando e apontando os acasos que os surpreendiam e os sentidos derivados.

Em um encontro, uma das participantes não conseguia ver o protocolo. Era o vídeo de uma dança, que estava sendo compartilhado pelo Zoom, mas, diante das interrupções causadas

⁵⁸ Na verdade, no Zoom, se usarmos a ferramenta “fixar a tela” é possível organizar as janelas de modo que todos vejam a mesma ordem. Dediquei uma aula da oficina à experimentação a partir desta ferramenta, graças à qual pudemos brincar com a complementação entre dois corpos. É uma estratégia que vale a pena ser investigada para o contexto de jogos teatrais e dançados em videochamadas. Contudo, há aspectos técnicos que precisam ser conhecidos e levados em conta, por exemplo, o espelhamento das imagens.

pela internet, ela decidiu abri-lo direto no seu navegador, mantendo aberta ao lado a janela da videochamada. Em algum momento, porém, ambos os vídeos funcionaram, mas com um pequeno descompasso de tempo, causando sua admiração. O que foi um acidente provocado pela internet acabou gerando um efeito interessante, que ela quis compartilhar com o grupo.

Isso era valioso, especialmente para a apreciação das cenas, porque os acasos eram analisados pelas sensações que provocavam, de modo que podiam ser incorporados às cenas quando fosse possível. Quando não — como no exemplo da minha experiência como espectadora de “Gestos Transitantes em Campo Expandido”, ou mesmo no exemplo do Jogo do soco —, poderiam potencializar a fruição de momentos dos encontros e provocar discussões sobre a leitura de sentidos na cena.

2.2 - Pas de deux: a casa te chama para a dança

Na continuidade da 5ª aula, propus aos participantes que se relacionassem com as coisas que tinham nos seus espaços físicos: “Onde dá para entrar? Em que dá para subir, sentar, deitar? No que dá para se apoiar, se escorar? Do que eu tenho que desviar? O que eu consigo carregar, empurrar?”. Depois, pedi que escrevessem no *chat* todas as coisas que se movem, presentes em seus espaços. Algumas das respostas foram: banco, tapete, roupas no varal, porta, caderno, cadeira, sofá, vaso de flor, caneca, cobertor, livros, janela, espelho, computador, colchão. Então, pedi que escrevessem as coisas que não se movem: parede, cama, chão e mesa fixa na parede.

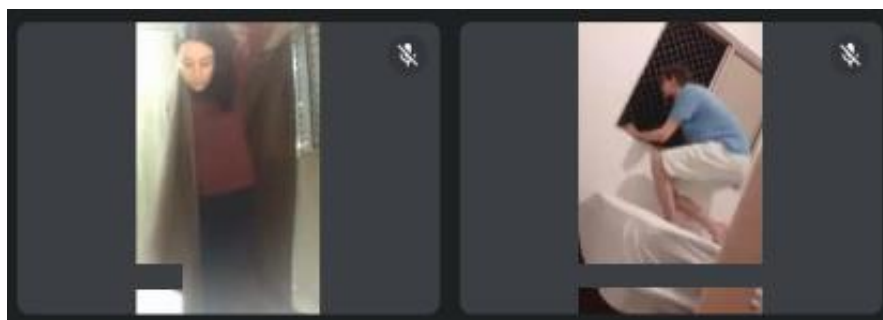
Em seguida, cada um deveria escolher um dos seus objetos e buscar trazer seu movimento e/ou forma para o próprio corpo, “imitá-lo” para, depois, relacionar-se com ele: “além de tentar botar no seu corpo as características dessa coisa, o que você consegue fazer com ela? Dá para subir, entrar, deitar, enrolar, abrir, apoiar, pegar, amassar?”. Propus que pensassem o objeto como parceiro de cena e elaborassem seus movimentos envolvendo-o⁵⁹.

Depois dessa experimentação, os participantes sintetizaram o que mais gostaram em uma pequena sequência a ser compartilhada com o grupo. A quem observava, a provocação era a seguinte: “pensem que essa pessoa e esse objeto estão num relacionamento, não necessariamente amoroso. Que características você identifica nesse relacionamento entre esses

⁵⁹ Neste dia, uma das participantes escolheu uma cama. Senti, durante a exploração, que ela estava enfrentando dificuldades e procurei orientações que a ajudassem, como “divida o peso com o objeto”, “apoie-se com diferentes partes do corpo”. Perguntei-me se o problema era a imobilidade do objeto, o que me deu vontade de experimentar propor ao grupo todo que se relacionasse com objetos móveis e imóveis. Daí surgiu a ideia do 7º encontro, do qual falo no 3º capítulo, que, curiosamente, tornou-se o exercício preferido da participante referida aqui, para o qual ela escolheu voltar-se na sua criação final e no seu protocolo.

dois seres?”. Essa pergunta servia para instigar o olhar. Não era tão importante a ideia do relacionamento em si, e sim direcionar os observadores a detectarem qualidades e sensações naquelas interações físicas. Algumas das palavras foram: suavidade, sensualidade, sanguinário, sedução, pacífico, ciclo. A primeira figura a seguir é de duas pessoas que estavam no mesmo grupo, o que levou algumas interpretações a considerá-las em conjunto. Suas palavras foram: segredo, oculto e curiosidade.

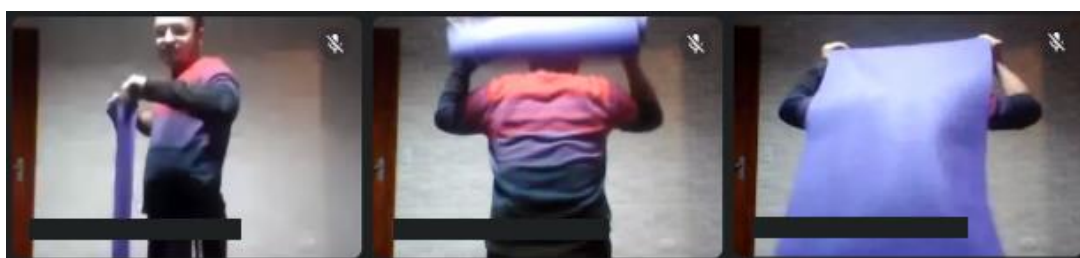
Figura 14: Segredo, oculto, curiosidade



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Já a próxima imagem é uma montagem de 3 momentos diferentes da sequência deste participante. As palavras para ele foram: equilíbrio, corpos nus, cotidiano e felicidade.

Figura 15: Equilíbrio, corpos nus, cotidiano, felicidade⁶⁰



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Três dias depois desta aula encontrei o vídeo “*Invitation to Dance*”⁶¹, mencionado por Pereira (2020) no texto da sua Livre Docência. O vídeo parecia traduzir alguns dos meus desejos com a oficina — precisamente o que começara a trabalhar alguns dias antes, na 5ª aula, com

⁶⁰ Esta figura é uma montagem com 3 momentos diferentes do vídeo.

⁶¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t1s4LI-bBEc>. Acesso em 17 nov. 2021.

relação à casa e suas coisas. Nele, Wagner Moreira e Helena Fernandino⁶² atravessam ambientes de uma casa, dançando com as características físicas da arquitetura, dos móveis e objetos, lançando mão também de seus usos cotidianos como parte da coreografia.

Esse vídeo me traz a sensação da casa e objetos como parceiros de dança, porque o corpo não se move apesar deles, mas a partir e com eles. O que, ao meu ver, já é uma forma de reinventar um espaço e as relações possíveis entre as paredes e os corpos que as ocupam. “*Invitation to dance*” se tornou uma das minhas referências principais. Compartilhei-o com o grupo da oficina na semana seguinte e ele acabou tornando-se também uma das referências mais marcantes para alguns participantes.

Se estamos confinados em casa por motivos maiores, porque não nos perguntar: o que mais pode (ser) a casa? Por que não tecer novas relações com as coisas mais banais da rotina através da arte? Afinal, “[...] arte é infância. Arte significa não saber que o mundo já *existe*, e fazer um. Não destruir nada que se encontra, mas simplesmente não achar nada pronto. Nada mais que possibilidades. Nada mais que desejos.” (RILKE, 2007, p. 192)

Farei um salto para a discussão final da 5ª aula, voltando, em seguida, para a sua descrição. Sobre o encontro, Julio comentou que havia sentido uma provocação da criatividade, tanto na criação quanto na observação, em especial por conta do modo que foram explorados os espaços. Ao que Flávia acrescentou: “Isso da criatividade é muito real, porque ela vai reverberando durante o dia-a-dia, principalmente porque a gente está em casa e você traz muitas coisas do cotidiano. E aí o cotidiano é o cotidiano, está todo dia.”.

No mundo em pandemia, as salas virtuais, as redes sociais e os aplicativos de mensagens são também espaços de convivência marcantes, abrigando do trabalho ao lazer. Estava embutida na ideia de reinvenção a relação dos participantes também com a existência digital e seus meios. Na continuação da discussão final em aula, Sara acrescentou:

[...] porque a gente está não só no cotidiano maçante de casa, mas num cotidiano na frente do computador e do celular. E eu nunca pensei em contracenar com meu celular, sabe? (risos) Tipo, ele se tornou um outro ente, porque a gente lidou com ele, numa relação teatral, mesmo, e de dança.

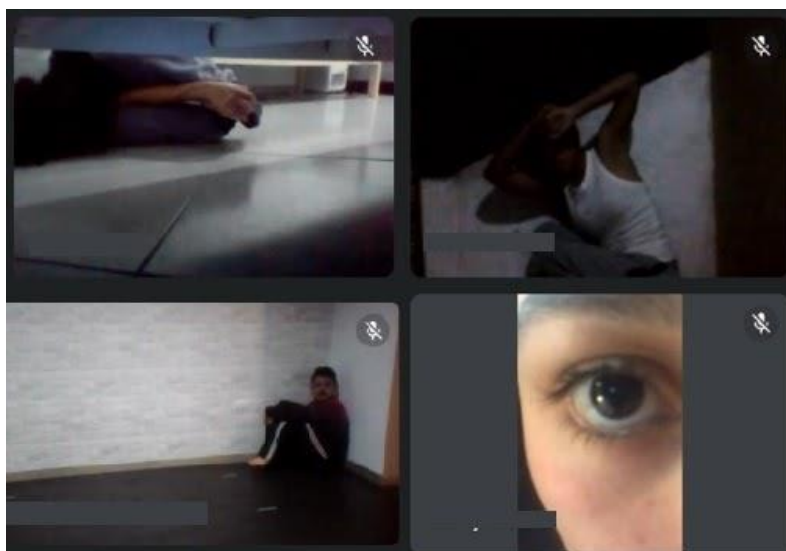
⁶² A performance de Fernandino no vídeo *#stayathomeandbecreative* também foi uma referência, que encontrei seguindo o rastro virtual de “*Invitation to Dance*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RFXPuaO5BZ0>. Acesso em julho de 2021.

Os celulares e computadores fazem parte da dança entre corpo e câmera, de modo que também podem ganhar novas camadas de sentidos a partir da investigação solicitada na oficina.

2.3 - Corpo diante da tela

Na continuação da 5ª aula, depois da exploração física da relação com objetos, passei um exercício que propunha a composição de “quadros-vivos”⁶³, a partir de temas enunciados por mim. Para isso, o grupo foi dividido em dois, de modo que sempre havia observadores. Pensando em tudo que havia sido explorado até então, a ideia era materializar esse tema através da própria imagem, podendo conter um movimento que se repetisse. Nas figuras abaixo podemos ver as respostas dos educandos para os temas “isolamento”, “desejo” e “medo de mim”:

Figura 16: Imagens para o tema “isolamento”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

⁶³ Imagens para as quais os participantes deveriam pensar no posicionamento da câmera, do corpo no espaço e na execução de pequenos movimentos cíclicos.

Figura 17: Imagens para o tema “desejo”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Figura 18: Imagens para o tema “medo de mim”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Finalizei o encontro propondo uma criação individual. Para tal, disponibilizei uma lista de frases e versos curtos, dentre os quais cada um deveria escolher o seu e elaborar um “quadro-vivo” – como no exercício anterior, mas agora com mais tempo de preparo. Para a partilha com o grupo, cada um deveria indicar sua frase pelo *chat*. Então, outro participante, sorteado por mim, seria incumbido de trazer pela voz, sem ligar a câmera, a manifestação sonora da frase, simultânea à imagem em movimento de um parceiro.

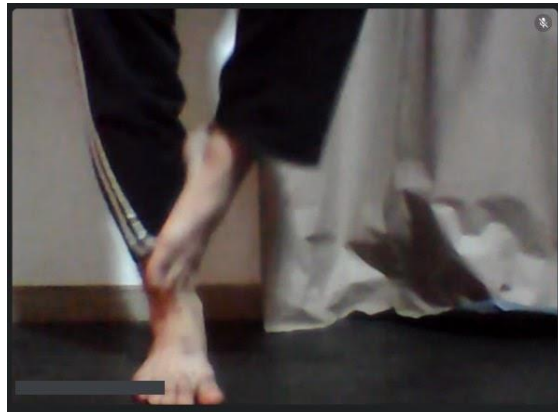
As figuras a seguir correspondem, respectivamente, aos versos: “— Em que espelho ficou perdida a minha face?⁶⁴” e “Tenho fome de tua boca, de tua voz, de teu pêlo [...], busco o som líquido de teus pés neste dia⁶⁵”.

Figura 19: “Em que espelho ficou perdida a minha face?”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Figura 20: “Tenho fome de tua boca”



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Sobre a minha experiência – como proponente da oficina “Poesia do Movimento” e integrante do Lapett durante a construção de uma versão online do espetáculo “1º de Abril” –, quero trazer à tona algumas especificidades do trabalho virtual síncrono.

Pela minha vivência, há duas tendências que tenho reparado: a priorização dos membros superiores em detrimento dos inferiores e certa recusa às torções e às movimentações tridimensionais. As torções de tronco, ou movimentos cruzados em geral, são mais difíceis de serem compreendidos na bidimensionalidade da tela, o que pode levar à preferência pela frontalidade e lateralidade, assim como ao excesso de trabalho com braços e cabeça. Não é surpresa, já que essas características condizem com o modo rotineiro de estarmos diante do computador. Por isso, é preciso ter isso em mente se há o objetivo de expansão das possibilidades criativas do movimento.

Uma das estratégias que contornou com bastante naturalidade essa tendência foi o trabalho como o da aula que venho descrevendo neste capítulo: a combinação da mobilização da câmera com a exploração do espaço e seus objetos. Com relação às aulas anteriores, nesta houve um salto das variações de perspectiva das imagens e de ocupação do espaço. O que expande, também, as possibilidades de criação e movimentação. Senti, também, que este

⁶⁴ Retirado do poema “Retrato”, de Cecília Meireles

⁶⁵ Retirado do poema “Tenho fome da tua boca”, de Pablo Neruda.

encontro fortaleceu o interesse pela “janela” do outro. Ter em ênfase a função de pensar em como nos apresentamos ao olhar externo instiga a nossa curiosidade quando ocupamos a posição de observadores.

Presentes em videochamadas, aulas ou ensaios, somos um corpo diante da câmera, sem necessariamente sermos técnicos do aparelho. Câmera e tela se tornam uma extensão do corpo. No Lapett, falamos muitas vezes sobre o desafio que é a coreografia dos botões que cabe a cada intérprete: ligar a câmera, desligar o microfone, mover o computador, transmitir um vídeo, etc. Nesta circunstância, não haverá alguém para manusear a câmera na casa de cada envolvido; é trabalho do intérprete, que se move com relação ao seu celular ou computador e, por isso, precisa buscar se familiarizar com os limites que a imagem digital lhe dispõe, para criar junto com eles.

Também não adianta pensar só em como nosso corpo está e o que ele faz porque, na tela, viramos parte de uma imagem, com outras coisas ao nosso redor. Evidentemente, não é o mesmo que estar em qualquer espaço físico com outras pessoas. Na tela, cada um tem a sua própria “constelação” espacial. Sempre que vamos começar o ensaio do Lapett, preciso colocar meu computador no lugar certo, tirar algumas coisas que ficam penduradas na parede e arrastar móveis. E até chegar à configuração espacial que uso atualmente na peça, passei por outras.

As plataformas de videochamadas tornaram-se espaço diário de convivência durante os meses de quarentena. Nós nos tornamos um “corpo-casa-tela”, que tem seu centro aglutinador e de irradiação de vida no corpo, mas que só pode marcar presença se estiver acompanhado da respectiva estrutura tecnológica — sintetizado em tela — e de um ambiente que aparece ao fundo — sintetizado em casa. É tudo isso que é compartilhado, portanto, tudo isso pode ser material para jogo.

CAPÍTULO 3 - TECER SENTIDOS: ENTRE O FAZER E O VER

Uma das coisas que mais me encantou nas obras de Pina Bausch foi o modo como os significados são construídos em cena. Este foi um dos temas que me mobilizou ao propor a oficina “Poesia do movimento”. Já há algum tempo que passei a ver cenas de peças como as do Tanztheater Wuppertal me perguntando: de que é feito isso que gera essa sensação? Sensação de que os corpos nos dizem tanto sem precisar de palavras e de que há certa narrativa dos acontecimentos que é inseparável das emoções que os atravessam. O que me interessava não era achar respostas certas, mas investigar possíveis caminhos criativos, experimentá-los e colocá-los sob o jogo de um olhar espectador.

A oficina foi uma espécie de laboratório artístico-pedagógico sobre a produção e interpretação dos sentidos através do movimento dos corpos. No entanto, corpos em cena não estão sozinhos. Há o próprio espaço e, além dele, há figurinos, cenário, sons e música que contribuem com a mobilização de significados em torno dos corpos dançantes. Em Bausch, esses recursos são também fundamentais para a dramaturgia das peças. Assim, busquei sempre que possível chamar atenção dos participantes da oficina a todos os elementos geradores de sentido, não apenas nossos movimentos.

Encontro-me ainda nos primeiros passos sobre o tema. Para este trabalho, trago a seguir algumas referências teóricas que alimentam o raciocínio que venho construindo. Em complemento, recorto exemplos da oficina, tanto do “ver” quanto do “fazer”, sendo a relação entre esses dois imprescindível para a reflexão que começo a tatear neste capítulo.

3.1 - Imagem-enigma e dança teatral

Rafael Sertori (2020) discute a produção de imagens-enigmas na dança e a decorrente reflexão estética possível tendo como objeto de análise a Dança Moderna alemã, em especial, o Tanztheater de Pina Bausch. Para isso lança mão, principalmente, do texto “Imagem e Enigma”, de Ricardo Fabbrini (2016).

Fabbrini evoca a reflexão estética de Jean Baudrillard para examinar o conflito da imagem na “sociedade da hipervisibilidade”, tendo como cerne do problema o “processo de neutralização da arte (entendida como imagem-enigma) decorrente da multiplicação ‘metastásica’ ou ‘viral’ dos simulacros” (FABBRINI, 2016, p. 247). Estes

[...] são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na “tela total”: computador, vídeo, televisão ou celular. São “imagens obscenas”, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não “imagens sedutoras”, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena. (FABBRINI, 2016, p. 245)

O esvaziamento, entretanto, característico dessas “imagens planas (ainda que HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; [...] sem enigma, sem mistério; sem face oculta”, ocorre, não por uma falta, mas “porque, entre outros motivos, a ‘inflação ou excesso de signos’ teria produzido, em aparente paradoxo, uma ‘deflação de sentido’.” (FABBRINI, 2016, p. 245).

Começando a introduzir o conceito de “imagem-enigma” para a dança, Sertori (2020) afirma que, dentre as artes cênicas,

[...] a linguagem da dança é uma das que mais efetivamente opera a força não comunicativa das artes [...] Ou seja, enquanto arte da presença, a dança “reagiria, assim, ao baralhamento, senão indistinção, entre arte e comunicação”, provocando zonas de indiscernibilidade na fruição a partir da experiência estética com essa linguagem, de onde “resultaria a distância, o mistério, o enigma” das imagens produzidas pela dança. (SERTORI, 2020, p. 149)

A Dança Moderna alemã, como movimento que se contrapôs à “mimetização de temas sentimentais e fábulas até então representadas pelo balé clássico” (SERTORI, 2020, p. 151), resgatou a força expressiva da dança:

[...] Ela estruturou-se contra uma certa configuração reificante e uniformizante da vida social, do corpo e dos processos de subjetivação, produzindo, dessa maneira, a consciência de um tempo em ruptura, evidenciando “a emergência de processos de desconstituição semântica capazes de nos implicar na abertura de transformações estruturais da sensibilidade”. Tal aspecto relaciona-se diretamente com a produção de imagens na dança, as quais podem deter “algum enigma, que indície algum segredo, mistério ou recuo”, lançando-nos em zonas de indeterminação, de desconforto, de angústia e revolta frente ao inominável, ao irredutível, ao não-sentido. (SERTORI, 2020, p. 151)

Especificamente, ainda, sobre a poética de Pina Bausch, Sertori escreve:

[...] é possível notarmos um entrelaçamento entre real e imaginário, público e privado, biográfico e ficcional. A ação dramática dá lugar a situações dinâmicas sem seguir uma linha narrativa contínua; a percepção dos espetáculos se constitui enquanto perspectivas múltiplas e simultâneas, de modo que a fragmentação presente nas obras nos faz entrever o próprio caos. (SERTORI, 2020, p. 157-158)

O autor finaliza seu artigo afirmando que, para entrever as imagens-enigmas na dança, é necessário encarar essa experiência estética da maneira que sugere a “psicanálise implicada”:

Nessa concepção, os sentidos não buscam nos objetos da cultura os dados da realidade existente: deixa-se livre o imaginário para que possam surgir inúmeras associações, para que os objetos possam expressar sua “vida interior”. Ou seja, nessa experiência da percepção, devemos buscar nossa “extraordinária faculdade de fundir-se nas coisas. (SERTORI, 2020, p. 161)

A “valorização do aspecto expressivo do corpo em oposição à significação, à mimetização e à representação; [...]” (SERTORI, 2020, p. 152, grifo meu) é ressaltada como característica da Dança Moderna alemã. Na linguagem poética de Bausch, Sertori identifica “um corpo que buscava expressar aquilo que não é possível nominar; aquilo que causa inquietude, perplexidade, dor, revolta e interrogação; aquilo que não encontra uma gramática de fácil acesso, significação e apreensão” (SERTORI, 2020, p. 156, grifo meu). Chama minha atenção a oposição à significação. O reconhecimento do Tanztheater como produtor de imagens-enigma foi uma grande contribuição para pensar o modo como percebo os sentidos em obras de Bausch e como busquei trabalhá-los em aula. Porém, não poderia falar em oposição à significação, já que a possibilidade dos movimentos dançados terem significados foi aspecto fundamental do meu encantamento com o Tanztheater. Aspecto que intuo ser parte das razões pelas quais concordo que o conceito de “imagem-enigma” possa ser transposto para a dança teatral.

Os espetáculos de dança que conheci na infância/adolescência tinham sua dramaturgia pautada principalmente em diálogos que entremeavam os números de dança. Os movimentos dançados, em si — fossem característicos do balé clássico, do jazz, sapateado ou outra modalidade —, eram pouco ou nada relevantes para sua construção. Já “Na dança clássica, por exemplo, a dramaturgia é quase acessória, na medida em que elementos internos à dança, como a virtuosidade ou o próprio sentido de elevar-se do chão, sustentam-se por si mesmos, seja qual for a história principal.” (TAVARES, 2018, p. 526).

No teatro musical, por exemplo, a dança também pode cair num papel semelhante. São casos em que a alteração dos movimentos dançados tem pouco efeito sobre a dramaturgia do espetáculo, sustentada, especialmente, pelos outros elementos de cena — texto, músicas, figurino, cenário. Enquanto “O sentido que Jooss⁶⁶ dá à dança como expressão significa uma dramaturgia que se expressa através dos próprios movimentos, um transpor de uma história em linguagem corporal.” (TAVARES, 2018, p. 526).

⁶⁶ Kurt Jooss (1901-1979), bailarino, coreógrafo e pedagogo alemão tido como precursor do Tanztheater, foi aluno de Rudolf Von Laban e mestre de Pina Bausch

Não que seja uma gramática de fácil apreensão, mas, em peças de Bausch, há uma possibilidade de interpretação em comum que me interessa. Uma das cenas que levei em aula para assistirmos e discutirmos foi um trecho de Café Müller⁶⁷, no qual havia a famosa cena em que um abraço entre um homem e uma mulher é manipulado por outro homem. Antes de mostrar o vídeo, pedi aos educandos: “Vejam pensando em que momentos têm gestos que vocês reconhecem e que momentos parecem mais ‘abstratos’.”

Depois, pedi que elaborassem perguntas para as quais a cena poderia ser uma resposta. Vejamos a seguir: “quando que a gente aprende a fazer o que a gente faz e por que fazemos isso?”⁶⁸; “como são as relações humanas hoje em dia?”⁶⁹; “como chegamos até aqui?”⁷⁰; “por que aprender é mais difícil do que ficar no modo automático?”⁷¹ e “é possível controlar o outro?”⁷². A discussão se estendeu: “Nossa, legal essa pergunta do ‘controlar o outro’ porque ainda tem essa questão de gênero, que a gente olha e não deixa de ler, né? Que é um homem moldando a postura da mulher com um outro homem”⁷³. Flávia, então, relacionou a cena a experimentos de comportamento com ratos de laboratório.

Algumas falas externaram parte do raciocínio por trás das interpretações. Laura disse que no início estava feliz, porque o casal parecia resistir, mas com o passar da cena, com a aceleração e repetição, foi ficando angustiada. Julio comentou “[...] como vai sendo progressivo o barulho deles e como vai virando uma sonoplastia, a respiração e os grunhidos”. Apesar de algumas variações, as interpretações remetem a um tema em comum: relações humanas e aprendizados condicionantes. Não são apenas os movimentos que contribuem com essa leitura, embora possamos entender que eles são os principais.

Os gestos conhecidos, codificados (como abraçar, beijar, carregar uma mulher nos braços) — “gestos realistas” (MILITO; PEREIRA, 2017) — parecem contaminar, com seus significados, os “gestos estilizados” (MILITO; PEREIRA, 2017). Estes, por sua vez, também possuem seus próprios sentidos⁷⁴, de modo que contaminam aqueles com cargas especialmente

⁶⁷ O vídeo mostrado está disponível em: https://ubu.com/dance/bausch_muller.html. Acesso em 15 nov. 2021.

⁶⁸ Resposta da participante Laura à minha provocação em relação ao vídeo de Café Müller.

⁶⁹ Resposta do participante Julio à minha provocação em relação ao vídeo de Café Müller.

⁷⁰ Resposta do participante Bruno à minha provocação em relação ao vídeo de Café Müller.

⁷¹ Resposta da participante Renata à minha provocação em relação ao vídeo de Café Müller.

⁷² Resposta da participante Flávia à minha provocação em relação ao vídeo de Café Müller.

⁷³ Comentário realizado por Julio a partir das respostas dadas a provocação em relação ao vídeo de Café Müller.

⁷⁴ “Qualquer coisa de muito especial acontece na dança: o facto paradoxal daquele que olha compreender imediatamente “o sentido” do movimento dançado. Tratar-se-á de uma significação precisa? Suponhamos que não, suponhamos pelo contrário que os gestos que vê são “abstractos”, quer dizer desprovidos de sentido definido,

da ordem dos sentimentos e sensações. Tudo vira um mesmo texto, sem que necessariamente vejamos separação entre os tipos de gestos. Há um enredo que pode ser compartilhado e discutido entre espectadores, uma mobilização de um tema comum, que ultrapassa a interpretação exclusivamente subjetiva. A costura e sobreposição entre os tipos de gestos me parece um caminho para tecer malhas de sentidos que operem na qualidade de enigma, sendo a parte mais “abstrata” análoga à “face oculta” (FABBRINI, 2016).

A graça dos enigmas é que eles pressupõem alguma interpretação. Se carecem da qualidade de enigma quando a resposta é óbvia demais, também podem perder em estímulo se parecerem signos reunidos aleatoriamente, sem jogo algum, sem intenção alguma. Eles pressupõem ação de seu interlocutor porque foram feitos para tal e o interlocutor sabe disso. Ou seja, há a ação do artista na criação de uma arte como enigma, porém, independente dela, é preciso que haja uma disposição ao enigma por parte de quem observa. Um dos exemplos que Fabbrini cita em seu texto é o seguinte:

Em uma fotografia de um quarto vazio, em desordem, de Nan Goldin, no exemplo de Baudrillard, “a poltrona é pensativa”, porque nela se apresenta o desaparecimento, “a forma virtual da pessoa que não está presente, que não está mais presente, mas cuja forma aí ainda está como uma espécie de sorriso”, indiciado nos vincos do tecido da poltrona. (FABBRINI, 2016, p. 249)

É possível, no entanto, estar impassível diante dessa imagem, porque, justamente, não é trivial o estado em que se está apto a fruir percebendo detalhes e escavando nuances. Para isso, Fabbrini ressalta a necessidade de desenvolver a percepção, fazendo a seguinte ressalva:

Essa busca de nuances na imagem, que aqui se propõe como forma de resistência à sociedade da simulação, não significa a reivindicação de sofisticação intelectual, no sentido de uma estilização do pensamento ou de um refinamento *dandy* da sensibilidade, mas apenas de uma tentativa de se evitar que o olhar fique refém da fascinação fatal da ciranda aleatória de signos da realidade virtual. (FABBRINI, 2016, p. 253)

Então, como sensibilizar esse olhar? Na minha prática, solicitei aos participantes da oficina que identificassem os referenciais, procurassem os significados, não como condicionantes totais da leitura de cena, mas como componentes. Se o que significava era importante, igualmente era o que se mantinha oculto, “abstrato” ou desconhecido. O objetivo implícito era frisar o “vai e vem” entre modos distintos de falar com o movimento, de maneira semelhante à qual se constitui a “zona de indiscernibilidade” da imagem:

traduzível na linguagem articulada: nem por isso são menos percebidos como se possuíssem um sentido.” (GIL, 2001 p. 104).

Não se pode afirmar, portanto, que face às imagens de Bavcar, Mariani, Goldin e do próprio Baudrillard, o observador descarte plenamente toda a referência que se configura como objeto de conhecimento – seja poltrona em quarto desolador de hotel; seja casa caiada concreta em vilarejo sertanejo – mas que nessas imagens a dimensão referencial é desestabilizada, instaurando uma tensão entre modos distintos de figuração como o representativo e o indicial. Ou seja: a imagem pensativa desencadeia uma paixão escópica, enquanto “loucura do olhar”, na expressão de Barthes: uma circularidade, ou um vai e vem que não cessa, entre distintos modos de enunciação, entre o saber de um objeto representado e o não-saber da intratável realidade, que força o pensamento. É dessa “zona de indiscernibilidade”, que é o próprio imponderável que resultaria “a distância, o mistério, o enigma” dessas imagens. (FABBRINI, 2016, p. 239)

Parece-me que incentivar a busca de significados, no meu caso, não pesou a balança excessivamente para um dos lados. Atribuo isso ao poder não comunicativo da dança, do qual Sertori fala. Para os participantes da oficina, pensar que movimentos de dança poderiam também conter sentidos, exprimir discursos ou contar histórias foi novidade, mais do que sua insubordinação aos significados – que é, também, uma linda característica da dança, mas enquanto uma escolha, não uma norma.

Acredito que a fruição de artes da cena se dá no trânsito constante entre sensível e inteligível, imaginação e raciocínio, sentimento e cognição, subjetividade e objetividade. Entendo-a como uma ação simultânea do sentir e pensar e ação passível de desenvolvimento.

3.2 - Ver: o papel dos observadores

As “três essências dos jogos teatrais” de Viola Spolin (2008) são: foco, instrução e avaliação. O foco diz respeito aos problemas específicos sobre os quais os jogadores devem se debruçar durante o jogo. As instruções são as palavras ou frases enunciadas no decorrer do jogo com objetivo de ajudar os jogadores a se aterem ao foco. A avaliação é quando a platéia de jogadores manifesta suas observações a partir do foco do exercício proposto, que deve ser rememorado e enfatizado pelo coordenador.

É muito importante, nos jogos teatrais e em outras práticas pedagógicas do teatro, que sempre haja um grupo em cena e outro assistindo (ambas posições ativas), e que essas funções sejam alternadas entre os jogadores. Na dança, entretanto, essa não é uma prática comum, de modo que não encontrei bibliografia acerca deste aspecto, algo que estava nos meus planos. Inspirei-me, então, tanto em referências mais particulares do teatro quanto, mais uma vez, na Profª Sayonara.

Em suas aulas, Pereira eventualmente divide a turma em grupos ou duplas, de modo que haja ambos os papéis: o do fazer corporal e o de observar. Neste caso, geralmente quem está “em cena” executa uma sequência passada pela professora, enquanto os observadores devem estar de olho em princípios da movimentação trabalhados em aula — por exemplo, o redondo, a extensão de um movimento, sua distribuição no tempo, a forma e posição dos braços, dentre outros aspectos muitas vezes particulares de cada sequência. Não é um foco, contudo, a apreciação de possíveis significados, neste caso.

Somarei ao debate um episódio da disciplina “Dança, gestualidades e espaços cotidianos”⁷⁵, oferecida no segundo semestre de 2021 no Departamento de Artes Cênicas da USP (CAC-USP), que foi ministrada por Robson Lourenço⁷⁶. Em uma aula, após a elaboração individual de partitura corporal, criada em cima de uma estrutura delimitada, ele propôs um “Jogo do diretor”. Separou-nos em duplas (virtualmente) e destinou um tempo para que cada um visse a sequência do seu parceiro, comentasse e sugerisse modificações, se quisesse. Quando retornamos ao grupo grande, Lourenço pontuou alguns casos específicos em que as sugestões dos “diretores” resultaram numa alteração de sentido, por exemplo, com a simples mudança de direção da inclinação da cabeça. Como professor, ele tem o costume de ressaltar o corpo como significante, chamando atenção de seus alunos aos sentidos que o movimento pode evocar.

A noção de que observar é um papel importante acompanhou a oficina “Poesia do movimento” desde seu princípio. Para instaurar essa ideia, uma das estratégias foi estabelecer o costume de nos referirmos às produções de aula como “cenas”, não apenas “sequências” ou “coreografias”, já que “cena” pressupõe a posição do espectador mais do que as outras duas palavras. Havia outros dois motivos para essa escolha. Primeiro: gerar atrito com o costume do grupo de referir-se ao tema da oficina como “dança” (já que “cena” é um termo mais comum de práticas teatrais). Previ que isso pudesse acontecer porque nosso material principal era movimento. Todavia, era importante manter em mente “dança teatral”, porque muito do que fizemos caberia mais em teatro do que em dança, e vice versa, se não estivéssemos lidando com uma terceira coisa, que pressupõe princípios de ambos.

⁷⁵ Apesar de ter começado após o fim da minha oficina, (de modo que não foi uma referência para a sua estruturação), trago-a à tona porque considero um exemplo valioso para o que estou discutindo.

⁷⁶ Robson Lourenço é Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas e docente do Curso de Dança e Teatro da Universidade Anhembí-Morumbi. Tem um pós-doutorado em curso na Universidade de São Paulo, através da qual ministrou a referida disciplina como professor colaborador.

O terceiro motivo, que conversa com os anteriores, é que “cena” funcionava melhor para introduzir a ideia de que a movimentação era parte de um sistema, mesmo que ela fosse protagonista e levasse a maior parte do tempo de criação. A escolha da posição da câmera, a relação com espaço, com a luz, etc. — como já dito —, também produzem sentido. Gradativamente foi incentivado que esses aspectos fossem considerados nos exercícios criativos de aula.

Nesta pesquisa, devido à inevitabilidade do contexto online, a noção de imagem é mais familiar do que em práticas presenciais. Não à toa, os próprios participantes reconheceram vestígios de fotografia e audiovisual no trabalho que fizemos. Afinal, estávamos lidando com a imagem da câmera. Ressalto, porém, que não tenho experiência em nenhuma dessas áreas. Tudo foi pensado do ponto de vista de uma estudante de artes cênicas, com experiência na prática presencial.

Na avaliação de Spolin, o papel do professor é fundamental: “Questões para avaliações objetivas aparecem em cada ficha, centradas no problema (FOCO) e não no julgamento do jogador. Para os jogadores na plateia: *O que vocês estão vendo? O que os jogadores comunicaram? Vocês estão inferindo? Adivinhando?*” (SPOLIN, 2008, p. 33). A analogia que faço com jogos teatrais, evidentemente, encontra pontos inconciliáveis. Os exercícios criativos das minhas aulas funcionavam mais como estruturas e orientações para criação de uma partitura corporal, a partir da qual, inclusive, era esperado, em certa medida, que a plateia “inferisse”. No entanto, esta e outras referências da pedagogia teatral foram importantes para uma preocupação sobre a qual me debrucei: como enunciar o papel do observador aqui? Em geral, fiz perguntas como “o que você lê dessa cena? Que sentidos você extrai dela? O que ela parece te comunicar?”.

Não acho que foram as melhores perguntas, mesmo assim, chegando aos últimos encontros, percebi que havia um salto, não só nas criações, mas nos comentários. O trabalho com a câmera era avaliado com relação às sensações que ele transmitia; os movimentos mais sutis eram percebidos e comentados (a respiração, a porta na extremidade da imagem, a iluminação, a prosódia do movimento); qualidades de exercícios de aula eram notadas (por exemplo, um “derretimento”, característico de uma sequência de Pereira); e eram traçadas relações com outras obras que foram assistidas em aula (como o trecho de Café Müller). Os olhares, mais atentos aos detalhes, pareciam ter mais o que dizer.

O modo como a sensibilização dos observadores ocorreu poderia ter sido melhor, a meu ver. Entretanto, não me surpreende que tenha se dado dessa maneira: não através de perguntas precisas, mas de uma construção contínua entre as referências apresentadas, as discussões em torno delas, meus apontamentos sobre as cenas, o repertório de movimentos que foi criado através das sequências e as discussões sobre as criações de aula.

Quando penso na experiência com Sayonara, em termos de criação, não há perguntas precisas que orientam nossos objetivos. Há a experiência de fazer suas aulas, vê-la criando, ser intérprete de suas coreografias, ouvir seus comentários sobre nossas criações, perceber o que a interessa como observadora e conhecer suas referências. Nem sempre Pereira orienta o caminho para “melhorar” uma criação coreográfica nossa, embora aponte que algo possa ser melhorado. Ela nos fala sobre o papel da intuição no seu processo pedagógico e criativo. Com certeza, há muito de Sayô, não apenas no meu corpo, mas no meu olhar, embora seja difícil dizer com precisão o quê. É um conhecimento sentido, talvez transmitido conforme ela escreve:

Para o profissional de dança, grande parte do conhecimento que ele irá adquirir ao longo de toda a sua vida é passado corpo a corpo e depois é experimentado “na pele”, quase como um patrimônio cultural-imaterial que comporta valores das tradições e costumes herdados de diferentes culturas, do passado, reapropriando-os no presente. Heranças estas que muitas vezes não são tocadas, mas sentidas com o coração e se encontram no imaginário das pessoas. (PEREIRA, 2018, p. 448)

Penso que, de maneira semelhante, alguma coisa da minha experiência afetou aqueles que passaram os três meses de oficina comigo, de modo que se concretizou um conhecimento que, não raro, foi descrito nas entrevistas como fácil de sentir ou perceber, embora difícil de explicar.

3.2.1 - Nos últimos três encontros

A provocação para “ler cenas” desde o início da oficina foi construindo uma predisposição do olhar dos participantes, instigando-os à curiosidade e ao maravilhamento, sem medo de se encantar com as coisas mais simples e banais. Um enigma nada nos diz se não acreditarmos que ele exista. Dispor-se ao enigma é não restringir-se à casca e sim arregaçar as mangas para descascar. É crer que, de alguma maneira, o que temos diante de nós extrapola a si mesmo.

Os últimos 3 encontros foram destinados a uma criação contínua. Os disparadores dessa criação foram os exercícios de duas aulas anteriores (que estavam disponíveis em vídeo) e os

protocolos. No primeiro desses encontros, cada um deveria escolher um dos materiais selecionados e trazer para o corpo uma das sequências — sua ou de outro educando —, com liberdade para transformá-la nesse processo. Abaixo, apresentarei imagens de algumas dessas criações, seguidas de comentários feitos pelos observadores nas aulas, como a seguinte:

Figura 21: “O nome podia ser ‘1ª dose’”: cena em aula⁷⁷



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Marta: “Achei muito massa a releitura que você fez [da sequência original] e essa brincadeira dos tempos também. Além disso, gosto quando você brinca com o espaço, com o recorte do corpo.”

Sara: “[...] essa coisa de ir mudando a velocidade foi criando outra intenção, então, tipo, tem um discurso. Quando começou achei que era “nossa, estou indo para um *date*, sou *sexy* e aí, de repente começou a virar “mano, caos!”

Bruno: “Então, eu achei bem sensual no começo, mas isso depois virou, tipo... Virou um negócio de preocupação em se higienizar, em lavar a mão ou tomar banho e isso me lembrou pandemia. Porque quando você aumentou a velocidade ficou parecendo muito a gente tendo que passar álcool em gel toda hora ou tendo que lavar a mão toda hora ou, sei lá, estar sempre se preocupando em se livrar de bactérias (risos), fazendo coisas do tipo. Então foi uma escalada de sensualidade até uma crise pandêmica.”

Sara: “O nome podia ser “1ª dose”, tipo, “tomei, estou feliz, mas como ainda não estou completamente ‘suave’, ainda tenho que me preocupar”.

Nesta cena, a autora começava de frente para a câmera, trazendo lentamente um dedo até a alça do seu macacão, afastando-a do corpo e trazendo-a de volta em seguida, como se

⁷⁷ Esta imagem é uma montagem de 4 momentos diferentes do vídeo.

fosse um elástico. Isso era bem lento e era quebrado por uma movimentação mais rápida em que sua cabeça virava de lado e uma das mãos fazia uma trajetória em diagonal, da altura da nuca para cima, sem chegar a tocar os cabelos. Ela repetia isso algumas vezes para ambos os lados; levantava-se, de modo que não víamos mais sua cabeça, e caminhava em círculos, atritando as mãos. Isso tudo se repetia 3 vezes, aumentando gradativamente a velocidade e inserindo pausas.

Os comentários dos observadores revelam elementos em comum que todos apreenderam: a aceleração e uma consequente mudança de sentido, da sensualidade do “arrumar-se” à preocupação caótica. Nada da cena fazia referência à vacinação. Seus movimentos eram menos específicos do que isso. No máximo, sugeriam ações que rapidamente foram relacionadas com o contexto do momento, pandêmico. Verbalizando suas impressões, os participantes vão acumulando os comentários, complementando-os, até chegar a uma hipótese temática sobre a qual essa cena poderia discutir: “1ª dose da vacina”.

Três perguntas — inspiradas em Ryngaert (2009, p. 217) — serviram como base para os comentários sobre as cenas: “Do que você gosta? O que fica incerto para você? O que pode ser potencializado?”. Orientei que cada um anotasse os comentários sobre seu trabalho. Dali em diante, eles seriam as balizas para a continuação, a partir dos quais poderiam orientar seu próximo ensaio durante as três semanas de criação.

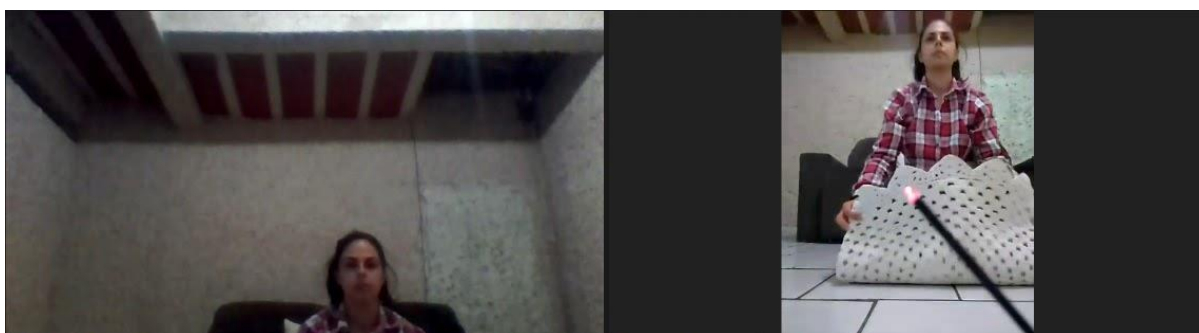
Lidar com a interpretação na linguagem que trabalhamos é bastante pantanoso. Como há grande abertura para a subjetividade do espectador e do autor, pode ser difícil criar o hábito de questionar ou sugerir qualquer coisa, sob a justificativa de que é um trabalho “subjetivo” de alguém se expressando. Ou mesmo por aquela sensação de “quem sou eu para falar?”, o que apareceu na oficina. Este é um ponto melhor resolvido nos jogos teatrais por terem um “foco” objetivo e coletivo.

No nosso caso, especialmente, a observação das cenas precisava se guiar por um caminho bastante intuitivo. É preciso não ter medo disso – de não ter certeza, apenas uma sensação. Afinal, as interpretações também podiam variar demais, o que é absolutamente esperado. Os observadores precisavam ter a coragem de confiar em suas sensações; assim como caberia, depois, aos autores das cenas, deixar sua intuição agir no trabalho de reelaboração. Os comentários sobre as cenas eram pessoais, mas também falavam de elementos concretos que geravam as interpretações: uma alternância de velocidade, o enquadramento da imagem,

determinado movimento ou objeto, etc. Essa união entre ambos os aspectos — subjetivos e objetivos — era o objetivo primordial das avaliações de cena na oficina “Poesia do movimento”.

No 11º encontro — o 2º dessa sequência final de três semanas —, uma das participantes lançou mão da simultaneidade de duas câmeras, posicionadas em ângulos diferentes. Em apenas uma delas aparecia o chão, onde havia um incenso aceso à frente e um tapete, no qual ela se ajoelhava e depois, dobrava metodicamente:

Figura 22: Duas perspectivas: cena em aula



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Sobre essa cena, os participantes espectadores comentaram:

Marta: “Sobre essa coisa do posicionamento das câmeras [talvez não ser o ideal], eu também pensei um pouquinho no início, mas aí, depois, quando ela foi para esse momento do tapete, eu achei muito “foda”! Porque aí o que aconteceu foi que na outra câmera ela virou a “fumaça”. Nossa, para mim aquilo foi... Porque num primeiro momento tem ela sendo “fumaça” [referência a movimentos da sequência], e aí, depois, num segundo, [...] ela está pequenininha ali, e no primeiro plano é a fumaça do incenso. Nossa quando eu vi aquilo fez ‘pfff’ [faz um gesto de explosão] na minha cabeça, foi lindo!”

Flávia: “Depois disso fez “pfff” na minha cabeça (risos)! Eu não tinha pensado nisso. [...] Mas, assim, eu gostei muito! Um elemento que eu gostei é que numa câmera não dava para ver o incenso e na outra dava. E isso me fez pensar muito sobre [...] as nossas visões de mundo. Porque em uma a gente não vê o que é aquela fumaça, e na debaixo a gente vê, sabe? A gente tem essa — aí, eu amei isso — essa coisa oculta, sabe? E aí quando você abaixa para o tapete, na outra câmera a gente não sabe o que você está fazendo, a gente só vê que você abaixou.”

Bruno: “Eu gostei porque me lembrou muito os ângulos [do protocolo] da Sara, porque focou o pé. E isso... O pé por si só já parecia poesia...”

Vejamos outra cena e seus respectivos comentários:

Figura 23: Luz a pino: cena em aula⁷⁸



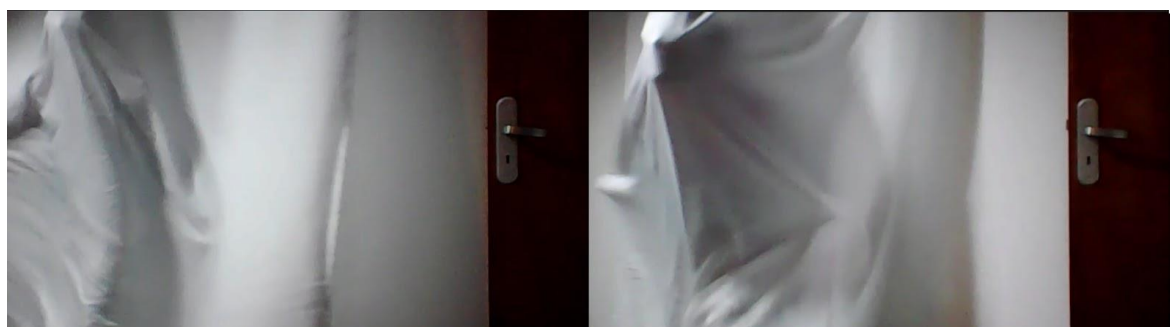
Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Julio: “Você estava bem embaixo da luz? [...] porque quando você levantava a cabeça e ela estava bem iluminada parecia que a luz fazia parte da coreografia. Não sei se era um sol, se era uma divindade, o que era... Para mim parecia que você estava muito centralizada embaixo da luz [...]. Não sei qual era o motivo subjetivo do seu derretimento [referência a um dos movimentos], mas parecia que tinha relação com esse sol, ou essa lua”.

Bruno: “Para mim lembrou muito uma vela, uma parafina, porque essa imagem que o Julio fez, do topo acendendo com a luz do ambiente e o corpo derretendo, como se fosse uma parafina... Eu gostei muito disso”.

Os comentários mesclam diferentes elementos: a qualidade de algum movimento (como “fumaça” ou “derretimento”), o sentido que um objeto exala, as velocidades e ritmos, a relação entre o que se vê e não se vê. Tudo isso é reunido no trabalho dos espectadores como signos da cena. Um último exemplo deste mesmo exercício:

Figura 24: Os amantes: cena em aula⁷⁹



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Bruno: “Me lembrou muito “Os Amantes” do René Magritte. Mas para mim não foi um beijo, foi um amasso, e muito intenso. Mas depois eu não sabia se esse relacionamento era tóxico ou não, porque vieram as “facadas” [referência a um dos movimentos da sequência]. E

⁷⁸ Esta imagem é uma montagem de 2 momentos diferentes do vídeo.

⁷⁹ Esta imagem é uma montagem de 2 momentos diferentes do vídeo.

parecia que isso fazia mal para você, não sei, mas depois eu vi que talvez não fazia, porque você veio correndo, feliz, deslizando.”

No comentário acima lemos a verbalização das impressões de Bruno. Imaginemos que algo parecido (não idêntico, já que há a interferência da própria verbalização e do tempo entre a apreciação da cena e a discussão) ocorra em questão de segundos, enquanto nos deparamos com uma cena ou imagem. Imaginemos que todos os elementos que ele levanta, em algum momento estão sobrepostos, sem muita nitidez, ao fim do um minuto de cena. Fazendo tal exercício, suponho que essa sobreposição – quando os sentidos apreendidos ainda têm os contornos embaçados – seja a origem da sensação intensa e inexplicável que experimentamos como espectadores – quiçá, da “zona de indiscernibilidade” (FABBRINI, 2016).

Esse olhar, que convida outras imagens para a apreciação de uma, conclama memórias e referências distintas para o que vê em sua frente e acolhe todas as sensações e acontecimentos — inclusive as coincidências e o inesperado —, creio, é o olhar que inventa mundos. Com ele, o espectador frui como quem cria junto. Ao mesmo tempo que recepciona, mistura-se. Não tenta satisfazer um desejo “*fast food*” pelos significados, porque não resolve em definitivo o enigma. Sabe que não está extraíndo uma suposta essência finita das cenas, mas sim, brincando de tecer relações entre elas e seu mundo, interno e externo. Ao fazer isso coletivamente, depara-se com diferentes perspectivas, lida com as convergências e divergências, percebe que é um exercício que nunca se encerra.

3.3 - Fazer: exercícios de criação

No decorrer da oficina, abordei de diferentes maneiras os exercícios de criação. A leitura de sentidos nos movimentos foi incentivada desde o primeiro dia; já a criação visando um tema foi algo que demorei um pouco mais para introduzir. Das poucas vezes que o fiz, percebi que os processos criativos neste modo emperravam mais e tendiam a cair na figuração literal de um tema prévio.

O objetivo fincado na fisicalidade tende à maior variedade e precisão de movimentação naturalmente. Em uma cena protagonizada pelos movimentos, tê-los bem trabalhados é como lidar com uma dramaturgia bem estruturada e organizada. Sua reorganização, depois, para atender a alguns objetivos específicos, torna-se mais fácil:

[...] por exemplo, o que eu poderia fazer com um tapete de yoga? Nunca imaginei. [...] E o mais legal dos objetos do cotidiano é você se relacionar com eles sem pensar e, depois, você dar um significado. Depois, você

interpretar. [...] eu ficava enrolando o tapete de yoga, jogava nas minhas costas e ele se desenrolava. [...] E eu não estava dando nada para isso, no máximo, tipo, “estou valsando com alguém”. Depois, eu fiquei pensando na metáfora de “cozinhar” alguém, sabe? Tipo, “temperar”, enrolar a pessoa. Aí, depois, você joga as questões nas suas costas e as carrega. Eu fiquei pensando muito nisso, nos fardos das relações, [...]. Então, eu acho que o mais legal do objeto cotidiano é você experimentar, quebrar o sentido dele e, depois, buscar um sentido. Eu gosto muito desse caminho, descobri⁸⁰.

Compartilhei da descoberta de Julio no decorrer da oficina. Lançar-nos à fisicalidade antes mostrou-se o melhor caminho para mobilizar sentidos com o movimento. Num processo criativo, pode-se procurar materialidades que se relacionem com um determinado tema, para, assim, construir repertório através de explorações físicas; ou mesmo, selecionar ações concretas que remetam ao tema e transformá-las – subtraindo partes, repetindo outras, acelerando e desacelerando diferentes momentos, inserindo pausas, misturando com outras ações, etc. Organizar esse material e compartilhá-lo com alguém, que empresta seu olhar e suas impressões, é fundamental para uma continuação desse trabalho criativo.

Trarei dois exemplos nos quais a relação com materialidades foi o ponto de partida. Neles, o foco dos educandos estava concentrado na relação física do corpo com um objeto ou na transformação de uma ação já conhecida. Nesse caso, não era um problema que o objeto fosse subtraído depois, ou que a ação fosse transformada até se tornar praticamente imperceptível. Vamos aos exemplos:

- 3º encontro: objetos pra se arrumar

Começo o exercício de criação pedindo que cada um coloque no *chat* os objetos trazidos e, em sequência, fixe sua própria imagem para que se veja melhor. Com cada um se vendo neste espelho digital da tela, começo a condução da exploração solicitando que apenas usem esses objetos como o fazem em suas rotinas: “[...] Qual é o gesto que você faz, quais são os movimentos que você faz para usar esses objetos? Qual é a qualidade dos movimentos? Quanta força você usa? Quanto tempo você usa? [...] Vai repetindo várias vezes cada um dos gestos, como se estivesse decorando esse movimento.”

Depois de algum tempo, oriento que escolham uma das ações que estão desempenhando, isolem-na e busquem, a cada repetição, uma transformação desse gesto, visando uma ordenação que possa ser repetida. “Vai escolhendo que movimentos você quer que façam parte do seu

⁸⁰ Entrevista concedida pelo educando Julio a mim via plataforma Google Meet no dia 18/09/2021. Essa experimentação com o tapete que ele menciona se deu no 5º encontro. Há uma imagem dela no segundo capítulo.

gesto de passar o batom, por exemplo. [...], buscando com isso sintetizá-lo em uma pequena sequência de movimentos.” Repito a mesma instrução para os 2º e 3º objetos e, depois, peço que organizem os três gestos numa ordem fixa.

Tendo, cada um, sua pequena sequência, dou algumas tarefas específicas. Peço que façam-na o mais rápido possível e o mais lento possível; que isolem um pequeno pedaço da sequência e repitam-no em looping; que façam com o corpo pesado, sentindo a tensão dos músculos para conseguir se mover; que façam cansados, com os braços moles, como se não pudessem parar em pé; que introduzam pausas no meio da movimentação; que façam a sequência esnobes, com “nariz em pé” e, por último, eufóricos⁸¹.

A cada nova instrução dou-lhes um tempo de exploração e troco a música, buscando relação com a qualidade almejada, por exemplo: “Alô! Carora! (Vals)⁸²”, para o rápido; “Passeando”⁸³, para o lento; “Xiquexique”⁸⁴, para a euforia. A maioria dos objetos vão sendo subtraídos naturalmente no decorrer da experimentação. Alguns o fazem por conta própria, outros, quando oriento que o façam caso o objeto atrapalhe a repetição da ação.

Passado esse momento mais exploratório, retomo, verbalmente, todas as qualidades experimentadas e oriento-os a pensar como gostariam de inserir essas diferentes maneiras de realizar os movimentos nas sequências, editando o material construído até então. Digo: “quando você quiser pode começar a botar no corpo essa edição que você fez na cabeça e ensaiar a versão final da sua sequência.”

Para o compartilhamento, sorteio 2 nomes por vez. Estes, abrem suas câmeras e começam a fazer sua sequência pelo tempo de um minuto, que é contado por mim. Para quem está assistindo, peço que observem como espectadores de uma cena, perguntando-se o que as cenas comunicam e anotando suas observações.

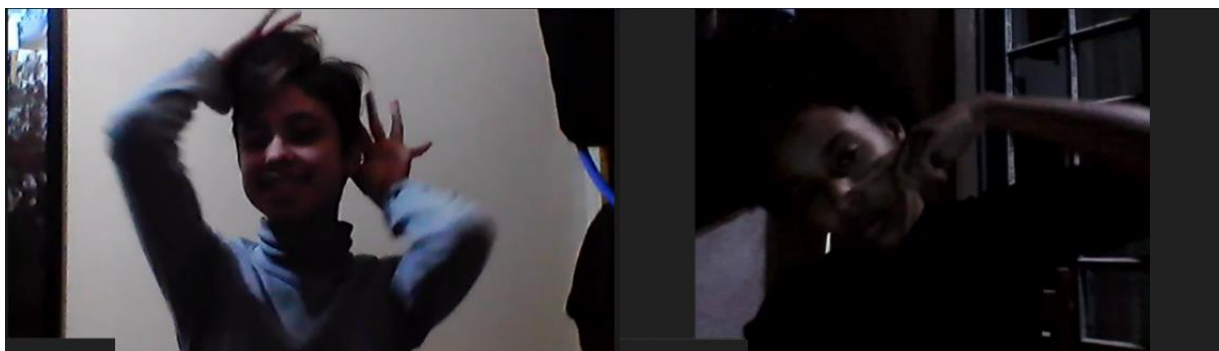
⁸¹ Estas instruções são exemplos de como as referências citadas no item 1.3 influenciaram a elaboração desses exercícios. A aceleração, repetição e transformação, por exemplo, são baseadas nas análises de Ciane Fernandes. O “corpo pesado”, outro exemplo, exige uma tensão que se assemelha aos fatores do movimento peso, quando firme, e tempo, quando sustentado, da teoria de Laban.

⁸² BRAUNS, Rudá; SEXTETO SUCUPIRA. Cantores del Mundo. 2021. Spotify.

⁸³ CAMELO, Marcelo. Zé Pereira. 2008. Spotify.

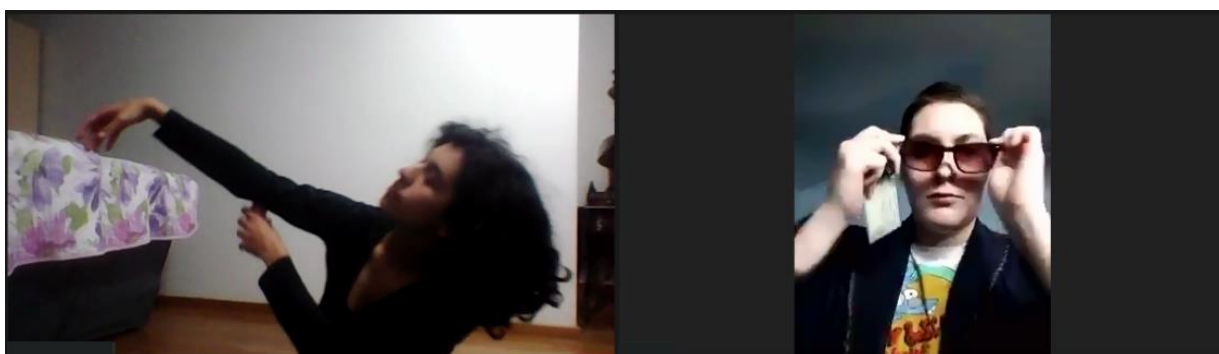
⁸⁴ TOM ZÉ. WISNIK, José Miguel. Tratore. 1997. Spotify..

Figura 25: Sequências da 3ª aula I



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

Figura 26: Sequências da 3ª aula II



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

- 7º encontro: uma parede e uma cadeira

O segundo exemplo é do 7º dia da oficina. A ideia para este encontro parte, especialmente, da exploração com objetos da 5ª aula. Diante da aparente dificuldade de uma educanda em explorar fisicamente sua cama, perguntei-me se o tamanho e estaticidade do objeto seria o problema. Então, elaborei um encontro em que todos teriam como parceiros de cena os mesmos objetos: uma cadeira, que tem mais mobilidade, e uma parede, sem mobilidade alguma. Descrevo a seguir o exercício.

Chamei a primeira etapa de “todos com a parede” – mas poderiam ser outros objetos grandes imóveis como armários, que às vezes cobrem as paredes. Começo pedindo que posicionem as câmeras de modo que apareçam junto à sua parede e, então, gastem uns segundos olhando para ela, perguntando-se: “o que dá para fazer com essa parceira de cena?”.

Começamos a exploração física, a princípio, colocando os corpos em contato com a parede. Durante a exploração, vou instruindo possibilidades para essa relação física: “apoie-se nela”, “empurre-a, sentindo a força que ela te devolve”, “aproveite-se dela para sentir o peso do seu corpo”. Proponho, também, que os educandos experimentem transitar entre níveis alto e baixo, enquanto mantêm seus pesos verdadeiramente divididos com a parede. Digo, ainda: “a gente costuma se apoiar através das mãos, mas de que outras maneiras é possível apoiar-se? Com a cabeça, pescoço, pé, cotovelo, ombro, quadril, joelho,...? Divida mesmo o seu peso, de modo que, se a parede não estivesse aí, você cairia. E mais: como ela pode te ajudar a fazer algum movimento?”.

Antes de passar à próxima etapa, então, peço que cada um pense no que mais gostou da própria experimentação, registre para si e que vão se desprendendo da parede para trocar de parceira de cena.

A segunda etapa chamava-se “todos com uma cadeira”. Novamente, começo pedindo que observem suas imagens na câmera e as ajustem. Também começamos observando a cadeira e suas características. Digo: “A cadeira, diferente da parede, que é uma estrutura mais maciça e inteira, tem uma série de vãos e espaços entre seus membros. Comece usando o seu corpo para preencher esses espaços vazios do corpo dela. Experimente e vá registrando, sempre, o que mais gostar. Para isso, você pode parar alguns segundos ou repetir algumas vezes o movimento.”.

Nesta exploração também dou instruções mais precisas sobre possíveis trajetórias físicas para auxiliá-los: “Consegue apoiar seu peso nela? Esta é, geralmente, a função de uma cadeira, mas de que outra maneira é possível dividir seu corpo com ela que não seja sentando? Tente fazer isso com partes diferentes do corpo: cabeça, pé, cotovelo, ombro, costas, nuca...”. Em seguida, proponho que busquem fazer o oposto, sustentar o peso da cadeira no próprio corpo ou em outros objetos, investigando diferentes composições nessa relação.

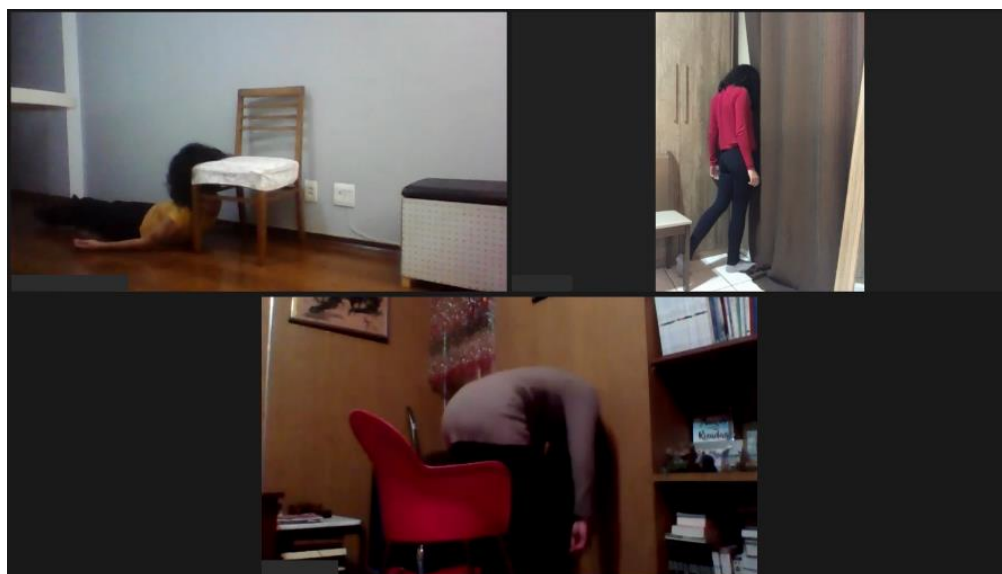
Na terceira etapa, peço que aproximem suas cadeiras das paredes e ajustem suas câmeras. Em nenhum desses ajustes é necessário que o corpo inteiro apareça e isso é sempre frisado. O intuito é pensar na escolha do ângulo do qual se quer ser visto. O critério de escolha é de cada um.

Dou algum tempo para que experimentem a transição de uma para a outra parceira-objeto. Em seguida, eles devem sintetizar suas experimentações numa curta sequência, com

uma regra: é necessário passar pelo menos 2 vezes por cada parceira, alternando entre uma e outra (por exemplo, cadeira-parede-cadeira-parede ou parede-cadeira-parede-cadeira). Pode haver mais transições, mas o mínimo é 4. Ressalto que isso é só uma estrutura: o “como” essas passagens acontecerão cabe a cada um a partir do material levantado nas explorações.

Por fim, disponho uns minutos finais para ensaiarem suas sequências, repetindo-as algumas vezes. O compartilhamento é feito em duas duplas e um trio.

Figura 27: Cadeira, parede e um trio



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

3.3.1 - Reflexões acerca dos exercícios

No exemplo da 3ª aula, as sequências resultantes foram das mais precisas e variadas em movimentos, apesar de serem curtas e um dos primeiros exercícios do tipo na oficina. Estruturar a sequência com o uso rotineiro de objetos parece ter sido fundamental para isso. É como se, ao invés de um tecido plano para a construção de uma peça de roupa do zero, houvesse uma peça antiga para customizar. É um trabalho criativo também difícil, com muitos caminhos possíveis, mas que já tem um ponto de partida. Essa estratégia ajuda a contornar a paralisia inicial, frequente em exercícios criativos.

Quanto à elaboração de sentidos, em ambos os exercícios a presença dos objetos tem papel fundamental, embora eles sejam trabalhados de maneiras diferentes em cada um. No primeiro (3ª aula), são pontos de partida; importa mais a ação física que nos solicitam do que sua presença. Os objetos podem ser subtraídos da ação e a própria ação pode ser modificada até

quase sumir. No segundo (7ª aula), a ação cotidiana ligada aos objetos importa menos. São solicitadas, desde o início, interações extra cotidianas com eles. No entanto, não deixamos de vê-los. Reconhecemo-los, de modo que sua significação rotineira é confrontada com as diferentes maneiras que são colocados em cena com um corpo humano. O olhar se vê obrigado a extrapolar os significados originais e os objetos ganham novas camadas de sentido.

Não podemos, entretanto, fugir dos sentidos carregados em imagens comuns. No 7º encontro, por exemplo, as costas escorregando na parede foi um tema da discussão, já que é uma imagem clichê, até cabotina, relacionada à melancolia, o que tornou difícil interpretar outra coisa. Levantei a questão de que, embora estejamos investigando com o olhar, ou seja, buscando ir além das primeiras impressões, não precisamos fugir de imagens fortes que nos condicionam a determinados sentidos. Numa oficina, interessa-nos muito mais perceber esses condicionamentos para pensar como lidamos com eles em nossas criações. Outro ponto importante da discussão foi perceber como a multiplicidade de corpos e estratégias criativas nos ensina sobre possíveis maneiras de contornar essas imagens carregadas de sentidos. No comentário a seguir vemos Marta, ao fim da aula, relacionando a diferença de “forma” e “tempo” entre movimentos de dois participantes com a distinção de sentidos:

[...] A gente está vivendo um clima muito pesado mesmo, né? Não tem como olhar para alguém escorregando na parede e não pensar “melancolia” [...]. Ainda que a Flávia super mostrou para a gente como se faz (risos). Em várias coisas, não só na forma⁸⁵, mas também no tempo dela. O tempo que o Carlos demorou para deslizar na parede, a Flávia já fez a sequência dela inteira. Aí tinha esse dinamismo, várias coisas que trazem essas cargas, esses sentidos.⁸⁶

Como falei no 2º capítulo, quando nos colocamos nessa disposição para extrair sentidos, os acontecimentos imprevistos são percebidos numa medida muito semelhante aos previstos. As coincidências chamam atenção como parte das cenas. Em ambos os exemplos citados acima, havia, no compartilhamento, ao menos 2 pessoas reunidas aleatoriamente. Eventualmente, as movimentações pareciam harmonizar e conversar, o que é muito prazeroso para quem assiste. Por conta disso, no 7º encontro, perguntaram-me se eu havia reunido as duplas e trio intencionalmente, mas, de fato, havia sido um sorteio. Outro efeito dessa junção em duplas é a imaginação de histórias a partir dela. O comentário a seguir foi feito na 3ª aula, após o compartilhamento das sequências:

⁸⁵ Com “forma” Marta se refere a um movimento sinuoso da coluna com o qual Flávia escorregava pela parede.

⁸⁶ Fala da educanda Marta na 7ª aula.

[...] A dupla que eu achei mais interessante foi a Laura e o Julio. Porque a Laura estava toda séria, [...] eu estava imaginando ela limpando a mão depois de matar alguém. Como se ela falasse "agora eu vou sair e buscar minha herança". Botava o brinco e ia, toda maravilhosa, enquanto o Julio estava lá, morrendo, [reproduz gestos feitos por ele] e ela com a cara maravilhosa.⁸⁷

Figura 28: Sequências da 3ª aula III: assassinato



Fonte: Acervo pessoal da pesquisadora (2021)

É muito difícil, na sala virtual, olhar as janelas dos colegas buscando se influenciar reciprocamente. O mais próximo que chegamos do efeito de coro, por exemplo, foi através de respostas do grupo às minhas orientações verbais e alterações das músicas. No 3º encontro, houve um momento belíssimo em que todos foram de uma alta velocidade para algo muito lento. Dois participantes relataram, semanas depois, que, ao ver a gravação dessa aula, encantaram-se com este trecho. Um deles chamou-o de “um momento de suspensão”. Foi a sensação que tive no próprio dia, com a visão privilegiada de quem estava apenas observando.

Por fim, quero ressaltar que proporcionar a visão do todo para o grupo é fundamental, não apenas no compartilhamento final. Numa segunda edição dessa oficina, buscaria dar mais oportunidades de os participantes verem as experimentações e processos de criação dos outros. Isso poderia amenizar a insegurança com a própria exploração e multiplicaria momentos como o relatado acima, em que dois participantes se maravilharam ao assistir um trecho da aula. Desses momentos brotam os aprendizados mais consistentes.

⁸⁷ Fala da educanda Valéria, na 3ª aula.

DE ENSEADA A VIDRO MOLE

“Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte.” (BAUSCH, 2000).

Nessas últimas considerações, quero ressaltar os principais efeitos que a oficina “Poesia do movimento” parece ter gerado em seus participantes. Alguns deles já foram abarcados no decorrer dos capítulos. Primeiro, parece-me que a percepção foi uma das protagonistas deste processo. Já falei sobre o despertar desse olhar, que atravessa tanto a vivência mais estrita da oficina quanto o estímulo de uma atitude lúdica na percepção do próprio mundo. A esse, que era um efeito desejado — e que pode ser percebido em relatos dos participantes —, acrescento a sua relação possível com o ato de ser e se tornar espectador de artes cênicas. Para isso, trago um depoimento de Marta, de sua entrevista:

[...] é uma questão que me toca de vez em quando e voltou esses dias. Eu tenho uma pergunta, minha para a dança, que é dela enquanto linguagem... Como eu sinto que, às vezes, dentre as linguagens artísticas, ela é uma que tem algum tipo de dificuldade nessa chegada com o público de uma forma ampliada. [...].⁸⁸

É claro que isso depende do tipo de dança do qual estamos falando e seria necessária uma investigação maior para tomar essa afirmação como fato. Tomemo-la, contudo, como um relato de alguém com formação em Arquitetura e Urbanismo, que cursa atualmente Artes Visuais e se diz uma “oficineira”⁸⁹ de diversas linguagens artísticas – incluindo diferentes modalidades de dança –, mas que, como espectadora, não costuma frequentar peças de dança. O problema levantado tem a ver com a recepção dos espetáculos. E creio que a dificuldade da qual ela fala não seja uma questão exclusivamente sua. Quero falar sobre este papel, do espectador, mas antes, reconheço que o tema pode se relacionar também com os criadores: “Da mesma maneira como o público se pergunta ‘por que ir ao teatro hoje em dia?’, talvez seja imprescindível que os artistas de teatro⁹⁰ levantem questões semelhantes: ‘Por que ir ao público hoje? Para fazer o quê? Dizer o quê? Para quem? Qual a necessidade disso, afinal?’ (DESGRANGES, 2015, p. 26).

⁸⁸ Entrevista concedida pela educanda Marta a mim via plataforma Google Meet no dia 12/09/2021.

⁸⁹ Embora o termo seja mais usado em referência a quem conduz uma oficina, na entrevista ela usou esta palavra para se definir como uma pessoa que frequenta muitas oficinas de diferentes temas e linguagens.

⁹⁰ E da dança — acrescento ao raciocínio acima.

Há um trabalho sobre o olhar dos possíveis espectadores que pode ser feito. A fala de Marta acima tem uma continuação:

E ao mesmo tempo, fazendo a oficina e pensando sobre o que é a poesia do movimento me parece... “putz”, é isso! É difícil de explicar mas é simples de perceber, né? E o quanto que isso está muito próximo da gente de forma até cotidiana, sabe? Me marcou muito o protocolo da Sara, nesse sentido, de ser uma coisa que de repente está no nosso olhar.⁹¹

“É difícil de explicar mas é simples de perceber” porque é algo que atravessa corpo, sensação, sentimento e intuição. É uma coisa que “de repente, está no nosso olhar” porque, como espectadores, é preciso querer morder as iscas que os artistas nos deixam no palco, de modo semelhante ao qual podemos passar a perceber a beleza de árvores dançantes ao vento, do trajeto cotidiano dos pés ou das paredes da sala de casa. É a disposição na qual, diante de um espetáculo, o que não vejo, o que não sei ou o que não entendo, não me faz indiferente, pelo contrário, eleva-me alguns centímetros da cadeira. Essa atitude exige despertar simultâneo de aptidões inteligíveis e sensíveis: corpo-mente pensante-movente.

Em outras palavras, esse despertar envolve um desenvolvimento da percepção, tal qual Fabbrini (2016) preconiza para a apreciação de imagens como forma de resistência à “fascinação fatal da ciranda aleatória de signos da realidade virtual” (FABBRINI, 2016, p. 253). Problema semelhante pode ser detectado nas artes cênicas, em especial, com relação à televisão:

A indigestão de signos empurrados goela abaixo, o abuso e banalização da ficcionalidade, o estilhaçamento visual, a hiper-fragmentação narrativa modificam ainda o campo de percepção do espectador, influenciando seu modo de relação com a espetacularidade e seu horizonte de expectativa. (DESGRANGES, 2015, p. 38)

Envolver-se com uma obra de arte dá trabalho. Não é talento ou um botão que se aperta e, então, tudo se torna poesia. “Ser espectador requer esforço, não há saída, um esforço criativo.” (DESGRANGES, 2015, p. 30). “Assim como o corpo físico, [a imaginação] é um músculo que também deve ser exercitado e treinado, [...]” (SOUZA, 2014, p. 31). “A leitura do teatro,” — da dança e do que mais há entre ambos —, “passeio interpretativo pelos signos que constituem uma encenação, como afirmava Brecht, não é atitude evidente, mas adquirida. A capacitação estética não é somente aptidão natural, mas conquista cultural.” (DESGRANGES, 2015, p. 43).

⁹¹ Entrevista concedida pela educanda Marta a mim via plataforma Google Meet no dia 12/09/2021.

Envolver-se com uma obra também exige arriscar-se, abandonar a posição de “quem sou eu para dizer o que penso sobre?”. Exige, também, coragem, especialmente quando vamos apreciar cenas em grupo, compartilhar o que pensamos, sentimos e percebemos com outras pessoas. A discussão sobre o que se detecta da malha de signos de uma cena é uma prática que adquiri especialmente no teatro e tenho buscado implementar nas minhas experiências com dança.

A observação de Marta, de que “de repente é algo que está no nosso olhar”, diz respeito também a uma descoberta das sutilezas. Isso tem raízes diretas na maneira que interpreto e transmito uma perspectiva minimalista do movimento, a qual aprendi com Sayonara. Ao mesmo tempo, remete à compreensão de que as artes englobadas na poesia do movimento têm como material algo que é íntimo e cotidiano – não apenas a atores e dançarinos: corpo e movimento. Compreensão essa que é legado do pensamento de Laban.

No primeiro dia da oficina, ao final da aula, fiz a pergunta “no futuro, do que você vai lembrar do encontro de hoje?”, ao que Renata respondeu: “com certeza, lembrarei de ter conhecido Pina, não fazia ideia de quem era”. Flávia, um dia, marcou-me em uma publicação em rede social, dizendo que eu era responsável por gerar-lhe um “vício” em vídeos de Pina Bausch. Outros dos participantes me mandaram postagens que os lembraram da oficina nos últimos meses. Alguns me perguntaram sobre as aulas de Sayô no CAC⁹², interessados em fazê-las em oportunidades futuras.

Ao final da oficina, o grupo estava muito entusiasmado com o material dos últimos encontros e decidiu se inscrever em editais para videodanças. Uma das participantes se disponibilizou para fazer a edição do material e o grupo marcou reuniões para assistir ao vídeo e discutir detalhes. Tudo isso, mais do que qualquer coisa, fala sobre desejos instaurados. Eles podem arrefecer e adormecer depois de um tempo, como naturalmente acontece, mas as pontes que foram criadas ficam. Não só entre os educandos e o desejo por criar com o corpo e coletivamente, mas entre eles e os mestres que tenho como referência. No final das contas, esse é o papel principal de um professor: criar as pontes. O que se faz delas depois cabe a cada aluno.

Outro aprendizado relevante da oficina que quero destacar é a expansão da noção de movimentos que podem ser dança:

⁹² Departamento de Artes Cênicas da USP.

Eu nunca tive aula de dança, mas sempre gostei muito de mexer meu corpo,[...] na verdade eu acho que o principal desafio dessa experiência toda está sendo um elemento que... Tipo, a experiência que eu tenho com dança é aprender coreografia da Lady Gaga por vídeo do Youtube, entende? Então está sendo, uma coisa, assim, diferente, no sentido de que eu estou repensando o movimento.⁹³

Daniel, que me mandou a mensagem de áudio acima, esteve em três encontros apenas e teve essa reflexão suscitada. Outros relatos de participantes, nas entrevistas, versaram sobre a sensação de que a experiência da oficina expandiu o conceito de dança para além de formas mais conhecidas, como Jazz, Funk, Hip Hop, Balé. Não no sentido de atribuir maior valor a um ou outro, mas de compreender a dança num espectro maior do que um conjunto de técnicas. Com isso, não pretendo menosprezar a importância destas, mas sim ressaltar a potência da dança como poesia do movimento; potência de dar prazer e de expressar experiências novas e sentimentos para os quais não temos palavras (ELIOT, 1972). Endosso as palavras de Pina Bausch:

A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento. Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo de que um espectador não é. (BAUSCH, 2000)

Acredito numa relação com a técnica em que ela é tida como uma dentre várias partes de um sistema maior. Quando se encara desta maneira, diminui-se o risco de legitimar uma em detrimento de outras e aumenta-se a sua própria rede de possibilidades criativas, porque facilita o encontro com outras técnicas, sem que uma apague a outra.

No formulário de inscrição para a oficina havia a seguinte pergunta: “Você já ouviu falar em dança teatral, *Tanztheater* ou dança-teatro?”. Dentre aqueles 8 participantes, 6 afirmaram que não conheciam. Não para definir qualquer coisa, mas para sondar possíveis aprendizados, perguntei novamente o que seria dança teatral nas entrevistas finais. Flávia, que dissera apenas “nunca ouvi falar” no formulário, respondeu:

Eu me perguntei várias vezes durante... Foi passando o tempo... “A gente está fazendo dança, mas não é dança, é teatro, mas não é teatro, é dança... mas é os dois, mas não é nenhum...”, eu ficava assim.[...] Eu acho que seria, então, transformar movimentos em texto. [...] nesse caso, o texto não é questão de ter significado, acho que texto é você entender alguma coisa mesmo que ela não seja para entender. [...] Ah... é mais sensação, né? Transformar o movimento

⁹³ Transcrição de mensagem de áudio enviada por Daniel para mim via Whatsapp.

em sensação. Só que não em você. [hesita] Lógico que em você, né? Mas no outro também.⁹⁴

Ou seja, trata-se de um diálogo porque pressupõe um interlocutor, um espectador, um outro. [...] “não sei, parece que tem uma preocupação maior em contar uma história com o corpo”⁹⁵. É um diálogo de corpo, que nem sempre é verbalizável. Nem sempre o que se diz pode ser premeditado racionalmente. Na verdade, as possibilidades são tantas, que não se esgotam. “Então, depois dessas experiências, eu acho que dança teatral virou, para mim, uma coisa muito fluida. [...] consiste em realizar movimentos performáticos de forma livre, mas com uma intenção [do sentido], que você define.” No entanto, “Você pode não definir e descobrir depois”⁹⁶, ou seja, lançar-se na experimentação do corpo e colocar-se diante de um olhar curioso, que vai tecer suas próprias interpretações.

A experiência da oficina pareceu ter expandido as possibilidades de respostas mais do que afunilado, o que condiz com minhas intenções e com pensamentos fundantes para a própria concepção do que vem a ser a dança teatral. Uma das respostas à pergunta mencionada acima ilustra bem esse efeito e remete a certo embaralhamento das fronteiras entre dança e teatro, próprio dessa linguagem:

Eu lembro do que eu te respondi no formulário. [...] e agora acho que sei menos e eu não acho que isso é ruim, sabe? [...] Acho que até é como se os conceitos tivessem ampliado mais. Acho que sei menos do que é teatro, porque acho que eu tinha uma coisa mais limitada, restrita à cena, e a cena muito pensada no contexto ainda do palco, sabe? Sobre tudo do palco italiano. Então me dá a sensação de que jogou uma “bombinha”, assim, e os conceitos estão mais ampliados. Eu acho ruim dizer que pode ser tudo porque também acho que é uma cilada, sabe? Não é isso, mas... É isso, Li, estou saindo sabendo menos (risos) [...], me dá a sensação de que dança e teatro estão até bem fundidas depois dessa experiência contigo, sabe? Eu não sei nem como é que a gente pensa diferente, como é que elas estão em caixinhas separadas, porque tem tudo a ver uma coisa com a outra.⁹⁷

Por fim, retomo minha primeira pergunta: o que essa exploração do movimento baseada em dança teatral, oferecida para adultos, pode proporcionar às suas relações com seus corpos e espaços de isolamento social? Já vimos que ela pode transformá-las: “meu deus, é só um corpo, e ele é capaz de tanta coisa!”⁹⁸; “eu odiava minha casa e hoje em dia eu até gosto dela”⁹⁹.

⁹⁴ Entrevista concedida pela educanda Flávia a mim via plataforma Google Meet no dia 08/09/2021.

⁹⁵ Entrevista concedida pelo educando Julio a mim via plataforma Google Meet no dia 18/09/2021.

⁹⁶ Entrevista concedida pelo educando Bruno a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

⁹⁷ Entrevista concedida pela educanda Marta a mim via plataforma Google Meet no dia 12/09/2021.

⁹⁸ Entrevista concedida pelo educando Julio a mim via plataforma Google Meet no dia 18/09/2021.

⁹⁹ Entrevista concedida pela educanda Sara a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

Contudo, por que essa experiência da oficina tem a ver com essas transformações? Perguntei a Sara e obtive a seguinte resposta:

[...] a gente fez muitas, muitas experimentações que tinham a ver com espaço. E... É uma coisa, assim... Num dia que você está muito bitolada você não vai pensar “bom, eu vou fazer um experimento com o chão e vou me rastejar e ver qual é a sensação”. Você não vai fazer isso, vai continuar bitolada no mundo, porque esse é o caos que a gente escolhe aceitar, né? Ou não... [...] Continuar na oficina¹⁰⁰ é sair da zona de conforto, de conformidade, de que as coisas são o que elas são, e que o espaço é o que ele é, a função que exerce, ali, no cotidiano.¹⁰¹

É como se apenas um momento de pausa do modo automático — no qual consiste esse tipo de prática — plantasse o desejo e o ímpeto pela proliferação de pausas, vida afora. Pausa essa que é acompanhada de uma acuidade da percepção e inconformidade com sentidos cerrados das coisas. O poema a seguir foi um dos que encontrei durante a pesquisa e me ajudou a compreendê-la melhor:

O rio que fazia uma volta atrás da nossa casa era a imagem de um vidro mole
que fazia uma volta atrás de casa
Passou um homem depois e disse: Essa volta que o rio faz por trás de sua casa
se chama enseada...
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro que fazia uma volta atrás de
casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.
(**Uma didática da invenção**, Manoel de Barros)¹⁰²

Muito do que pretendi com essa pesquisa se sintetiza na crença de que o caminho inverso está sempre aberto. A enseada sempre pode voltar a se tornar vidro mole, cobra de vidro e muito mais. Ademais, muitos sem dúvida só conhecem “enseada” e provariam novas sensações diante de outros nomes possíveis. Ou seja, a imagem também pode ser enriquecida. No entanto, por vezes, esse caminho precisa ser sugerido para ser reconhecido e trilhado. Do mesmo modo, o movimento — matéria de vida — pode ser percebido pela sua capacidade de maravilhar, de falar, de provocar sensações novas, de proliferar, transtornar e renovar sentidos. Para isso, enfatizo a importância de um caminho duplo: a descoberta da delícia do mover poético e o encantamento com a beleza do que se move.

¹⁰⁰ Sara fala em “continuar na oficina” porque uma das perguntas feitas antes foi “o que te fez ficar na oficina?”

¹⁰¹ Entrevista concedida pela educanda Sara a mim via plataforma Google Meet no dia 10/09/2021.

¹⁰² BARROS, M. **Uma didática da invenção**. Poesia Completa. São Paulo: Leya, 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Daniel Silva; DANTES, Mônica Fagundes. Traços de Kurt Jooss e Rudolf Laban na Trajetória de Sayonara Pereira e seus Desdobramentos. **Revista Cena**, Porto Alegre, no 32 p. 287-299 set./dez. 2020. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BANOV, Luiza Romani Ferreira. **Grafiás da dança em deslocamento - experiência, memória e transmissibilidade**. 2020. 306 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

BAUSCH, Pina. **Dance, senão estamos perdidos**. Folha de São Paulo. São Paulo, 27 ago. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de Experiência**. Universidade de Barcelona, Espanha. 2002.

CABRAL, Jeferson. **Dança-teatro com jovens**: Uma proposta pedagógica inspirada em processos de criação de Pina Bausch. 110 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo do projeto “Por que Lygia Clark?”**. 2010. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DAL COL, Francisco Lima. Laban para Multidões: a dança-coral e a Alemanha nazista. (2020). **Revista Cena**, Porto Alegre, nº 32 p. 208-220. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.22456/2236-3254.104286>>. Acesso em 15 nov. 2021.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Espectador**. São Paulo: Hucitec Editora, 3ª edição, 2015.

DUBATTI, J. O teatro como acontecimento. In: **O teatro dos mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016. p. 24-45.

ELIOT, T. S. A função social da poesia. In: **A essência da poesia**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Artenova S. A., 1972. p. 28-42.

FABBRINI, Ricardo. Imagem e enigma. In: **Revista Viso: Cadernos de estética aplicada** – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFF, v. 10, n. 19, jul.-dez., 2016.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação**. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2017.

FERREIRA, Thais. Artes da Cena e Educação: um comparativo entre Brasil e Itália. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 10, n. 2, e88392, 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2237-266088392>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

GIL, José. O gesto e o sentido. In: **Movimento Total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001. p. 103-130.

KOUDELA, I. D. Teatro como alegoria. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 41, p. 1-28, 2021. DOI: 10.5965/1414573102412021e0211. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20776>>. Acesso em: 8 nov. 2021.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do movimento**. 3. ed. São Paulo: Summus, 1978.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2019.

MASCARENHAS, George. (2009). **A origem da mímica corporal**. Uma entrevista com Etienne Decroux. **OuvirOUver**, 4(2). Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/2044>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MEDEIROS, Marina Milito; PEREIRA, Sayonara. A utilização do gestual cotidiano e alguns de seus desdobramentos no espetáculo *Kontakthof* (1978) de Pina Bausch para o Wuppertal Thantztheater. **Rev. Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 142-157, jul./out. 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MILLER, Jussara. **A escuta do Corpo: Sistematização da Técnica Klauss Vianna**, Campinas: Summus, 2007.

PEREIRA, Sayonara. **ENSAIOS: das experiências com o LAPETT e outros rastros...** Tese (Livre docência) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2020.

_____. O Teatro da Experiência coreografado por Pina Bausch. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 487-521, jul./set. 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

_____. **Transmissibilidade(s):** atualização do passado ao encontro de novos Caminho(s). Seminário Nacional de Arte e Educação, [S. l.], v. 26, n. 26, p. p.444–448, 2018. Disponível em: <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/Anaissem/article/view/572>. Acesso em: 15 nov. 2021.

PRECIADO, Paul B. **Aprendendo com o Vírus**. 2020. Tradução de: Gustavo Teramatsu e Wagner Nabarro Disponível em: <<http://agbcampinas.com.br/site/2020/paul-b-preciado-aprendendo-com-o-virus/>>. Acesso em: 22 jun. 2021.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 138p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

RILKE, Rainer Maria. Sobre a arte. In: **Cartas do poeta sobre a vida: a sabedoria de Rilke**. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar: práticas dramáticas e formação**. São Paulo, Cosac Naify, 2009.

SERTORI, R. H. V. **O Tanztheater e suas imagens**. Rapsódia, [S. l.], n. 14, p. 146-164, 2020. DOI: 10.11606/issn.2447-9772.i14p146-164. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/178874>>. Acesso em: 3 nov. 2021.

SOARES, Carmela. **Pedagogia do Jogo Teatral: uma poética do efêmero: o ensino de teatro na escola pública**. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

SOUZA, Kalisy Cabeda de. **O Sentido se Sente com o Corpo: Reflexões sobre a criação poética a partir do corpo cênico**. 164 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais**: o fichário de Viola Spolin. São Paulo: Perspectiva, 2008

TAVARES, Renata. O Sentido da Verdade e da Linguagem em Pina: um estudo criacional. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 522-538, jul./set. 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

TIBURI, Márcia. **O que é sensibilidade?** Arte na Escola. Disponível em: <<http://www.marciatiburi.com.br/textos/sensibilidade.htm#:~:text=Chamamos%20sensibilidade%20ao%20conjunto%20de,ao%20modo%20como%20os%20experimentamos.&text=O%20sentimento%20%C3%A9%20por%20sua,procuram%20%E2%80%9Cexpress%C3%B5es%E2%80%9D%20para%20eles.>>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

Vídeos e filmes:

“**A SAGRAÇÃO** da Primavera”, por Pina Bausch. 36 min 27s, color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=nd_ZCuqYdVE&t=4s>. Acesso em: 17 nov. 2021

CAFÉ MÜLLER. Alemanha. 1978. 49 min. Disponível em: <https://ubu.com/dance/bausch_muller.html>. Acesso em: 17 nov. 2021.

KRONES. Steffen. **Invitation to dance**. 2020. 8 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=t1s4LI-bBEc>> . Acesso em: 17 nov. 2021.

PINA. Direção: Wim Wenders. Nue Road Movies Berlin, Alemanha, 2010. 100 min, 3D digital.

Pina Bausch’la Bir Nefes (A Breath With Pina Bausch). Istanbul Theatre Festival, 2004, (41 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WrmIxAVTq4s>>. Acesso em: 17 nov. 2021.

ROSE, Mitchell. **Exquisite Corps (42 choreographers, 1 dance)**. 2016. 6 min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=B3pFxsYPLgU>> . Acesso em: 17 nov. 2021.

SONHOS EM MOVIMENTO. Direção: Anne Linsel e Rainer Hoffman: Imovision, Berlim, 2010, 1:29’, (89 min).