



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA/ ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

FERNANDA VEIGA MOTTA

**MEMÓRIAS E ESCRITAS DE MULHERES
(IM)POSSÍVEIS:
DANÇAR, ESCUTAR E *ENCORESCREVER* O CORPO**

Salvador
2022

FERNANDA VEIGA MOTTA

**MEMÓRIAS E ESCRITAS DE MULHERES
(IM)POSSÍVEIS:
DANÇAR, ESCUTAR E *ENCORESCREVER* O CORPO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Denise Coutinho

Coorientadora: Profa. Hebe Alves

Salvador
2022

Motta, Fernanda Veiga

Memórias e escritas de mulheres (im)possíveis : dançar, escutar e *encorescrever* o corpo / Fernanda Veiga Motta. - 2022.

194 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Denise Maria Barreto Coutinho.

Coorientadora: Profa. Dra. Hebe Alves da Silva.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Dança moderna. 3. Criação (Literária, artística etc.). 4. Memória na arte. 5. Sentidos e sensações na arte. I. Coutinho, Denise Maria Barreto. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792.82

CDU - 792.8

TERMO DE APROVAÇÃO

Fernanda Veiga Motta

“Memórias e Escritas de Mulheres (Im)Possíveis: Dançar, Escutar e Encorescrever o Corpo”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

Aprovada em 14 de abril de 2022.



Prof^ª. Dr^ª. Denise Maria Barreto Coutinho (Orientadora)



Prof^ª. Dr^ª. Hebe Alves da Silva (Coorientadora/PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Eloisa Leite Domenici (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Carmen Paternostro Schaffner (PPGDAN-UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. Lucia Castello Branco (UFMG)



Prof^ª. Dr^ª. Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)

*Dedico este trabalho a todas as mulheres que vieram
antes de mim, as de agora e as que virão, e também a meu
pai e seu lastro de amor que ultrapassa a vida.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que financiou esta pesquisa e minha permanência na academia, através de bolsa de doutorado no país. Agradeço também à CAPES e ao programa CAPES Print pelo financiamento da bolsa de doutorado sanduíche na *Université Côte d'Azur* e a grande oportunidade que é poder fazer trocas com universidades e pesquisadores/as de outros cenários.

Nos veios de minha memória incerta, agradeço nesse agora especialmente àquelas/es que andaram de mãos dadas comigo nesse caminho, até a conclusão desse trabalho: Denise Coutinho, minha orientadora querida, que com sua inteligência, elegância e doçura, me impulsionou e guiou nos caminhos da pesquisa, com o rigor e a dedicação que este trabalho exige, acreditando em mim, antes que eu mesma pudesse acreditar; minha coorientadora Hebe Alves e sua forte presença e sempre cheia de vida, encarnando e difundindo o teatro e a arte em seus gestos e palavras; a banca avaliadora, composta por Carmem Paternostro, Eloisa Domenici, Eleonora Campos da Mota Santos e Lúcia Castello Branco, mulheres impossíveis e maravilhosas, que amorosamente dedicaram sua atenção, conhecimento e sensibilidade a este trabalho; o grupo de pesquisa CONES, por tantas trocas e compartilhamentos, tornando o mundo acadêmico um espaço de construção de conhecimento e também de afeto; meu companheiro e amor, Tiago Novaes, por seu apoio, escuta, diálogos e paciência, estando sempre disponível para a troca, o que é tão importante nessa estrada, por vezes solitária, que é a pesquisa, sem seu amor tudo seria mais difícil. Agradeço à minha família e seu amor incondicional, que confia em mim e em minhas empreitadas, ainda que sem entender muito bem “os porquês e os por onde”. A minhas amigas, fonte vital de inspiração, em especial a Flauer (Milinha, Lua, Mari, Félix), Leila e Carol por tantos diálogos e conspirações sensíveis. A amigos cujas trocas me inspiraram e fortaleceram no caminho, às amigas/os e companheiras/os da Reverbe, que me ajudaram na produção do laboratório Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, e foram essenciais na manutenção de meu trabalho artístico durante esses dois últimos anos, dando vida e contorno aos nossos impulsos criativos coletivos. A Marcio Meirelles, Cristina Castro e toda a equipe que constitui o Teatro Vila Velha e a

Universidade Livre do Teatro Vila Velha, meus pilares no ofício de artista, que me ensinaram muito sobre a complexidade e responsabilidade de trabalhar com as artes da cena, com tamanha paixão e vigor, sem perder de vista o caráter político e social que este ofício implica. A meus colegas doutorandos do PPGAC, que propiciaram trocas furtivas e afetuosas, que seguem agora ampliando os horizontes do conhecimento no campo das artes e afins, também aos que passaram por lá e me inspiraram antes. Meus colegas da psicologia e da saúde, (IBR, Muitas Psi) com quem pude trocar e aprender cada dia mais sobre a complexidade do ser humano. Meus pacientes, os que passaram e os que permanecem comigo e me ensinam diariamente sobre o desconhecido em nós mesmos e a beleza do caminho. Às mestras e aos mestres que tive o privilégio de cruzar nesses anos, e como cada uma/um, a sua maneira, ampliou meu olhar e meu mundo, àquelas/es que me ensinaram em presença, e aquelas/es com quem aprendi através de seus livros. Às minhas mulheres (im)possíveis, que fizeram parte do laboratório de criação que compõe essa tese e me fizeram vibrar com suas potências dançantes e suas escritas, com sua cumplicidade, num trabalho de entrega e densa sutileza.

Como escrever agradecimentos sem deixar ninguém de fora, qualquer pessoa, qualquer um que cruzou meu caminho nesses primeiros 36 anos de vida e que me deixaram alguma pista do privilégio e da potência da vida? Então, gostaria de registrar o meu agradecimento à humanidade e a esta terra que nos abriga. Humanidade que me faz acreditar e duvidar a cada dia em um futuro mais resplandecente e menos sombrio, que me decepciona e enche de alegria e esperança, numa contradição que absolutamente percorre tudo o que tocamos. Estar sempre em movimento, na busca incessante por brechas de luz e sossego no meio do caos. E, também no caos, ser guiada pela beleza da alma e dos corpos pulsantes que me atravessam todos os dias, sou grata por isso. Depois dessa longa travessia, de dois anos de pandemia, frente a um inimigo invisível e a tantos outros, tão visíveis quanto ofuscantes, estar viva é por si só uma dádiva a ser celebrada. Por isso, enquanto houver chão, pisarei com firmeza e dos pés até a ponta dos fios de cabelo, dançarei e celebrarei a vida e sou grata por isso, grata a tudo e todos que me ensinaram e ensinam todos os dias sobre esse mistério.

No âmago da terra
encontrei minha voz
e o mundo por uma vez silenciou

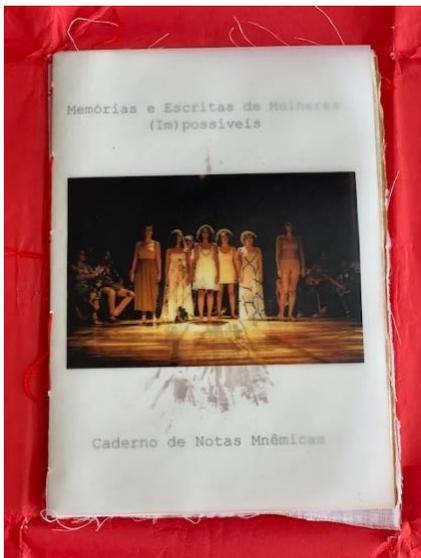
Depois de me ouvir
nunca mais fui a mesma.

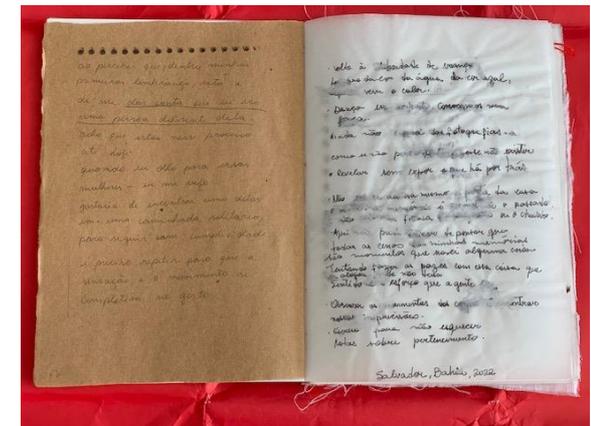
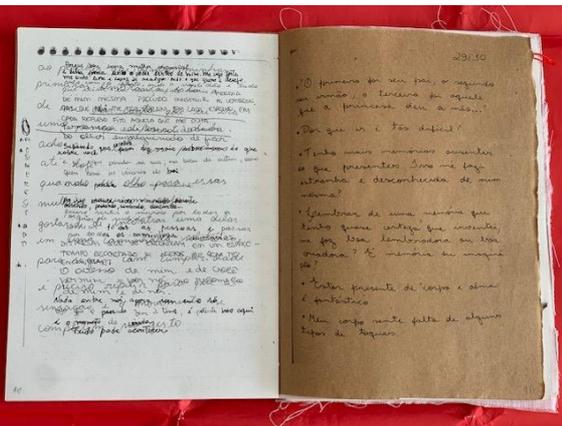
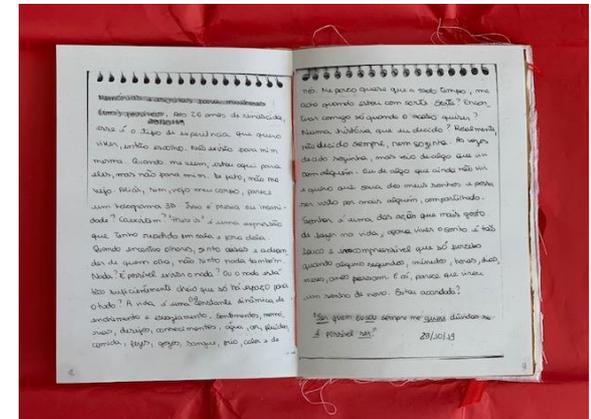
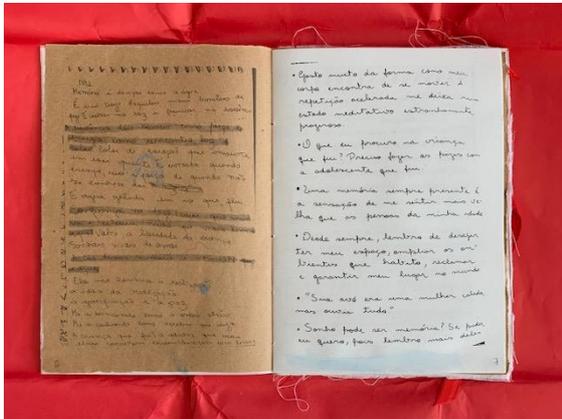
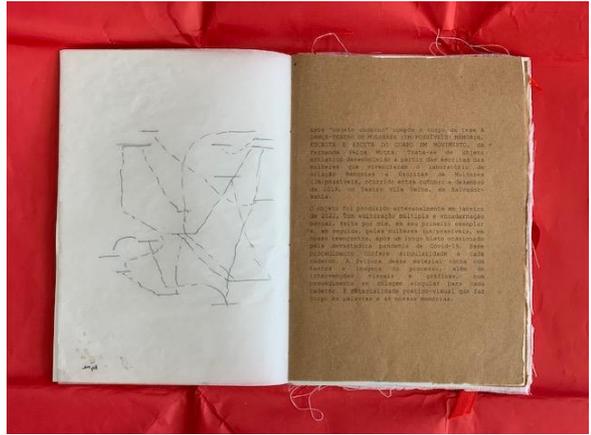
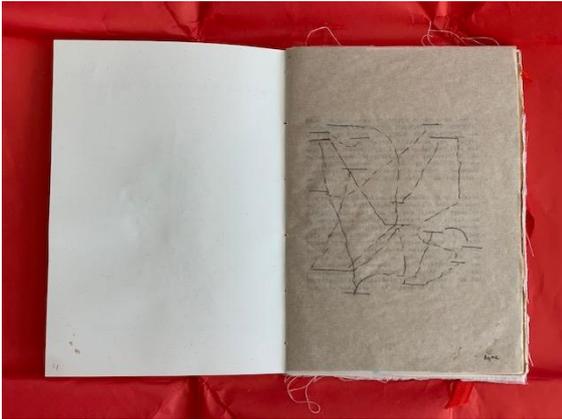
Esta tese é composta por três materialidades: o documento escrito a seguir, um videodocumentário do processo criativo de que tratado nesta investigação e um caderno de notas mnêmicas, objeto poético-visual confeccionado artesanalmente por mim a partir das escritas minhas e das mulheres advindas do laboratório e de intervenções visuais subsequentes.

Link para o videodocumentário: https://www.youtube.com/watch?v=gl3m_uje6E8

Link para visualização do caderno em vídeo:
<https://www.youtube.com/watch?v=Gtnhk9AeO4I>

O caderno





Este "papel cuadriculado" como a largo de todo A
 un espacio de trabajo con pautas horizontales,
 verticales y diagonales de color rojo, negro, verde
 amarillo, azul, etc. y que se utilizan para
 dibujar los planos de arquitectura y de ingeniería
 de una manera sencilla y rápida. En el interior
 del cuaderno se encuentran otros papeles y dibujos
 de gran valor para el estudiante de arquitectura.

El cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

1. El punto es el elemento más simple de la geometría. No tiene dimensiones. Se representa por un pequeño círculo negro.

2. La línea es un elemento más simple que el punto. Tiene una dimensión. Se representa por una línea recta.

3. El plano es un elemento más simple que la línea. Tiene dos dimensiones. Se representa por una superficie plana.

4. El espacio es el elemento más simple que el plano. Tiene tres dimensiones. Se representa por un volumen.

5. El punto es el elemento más simple de la geometría. No tiene dimensiones. Se representa por un pequeño círculo negro.

6. La línea es un elemento más simple que el punto. Tiene una dimensión. Se representa por una línea recta.

7. El plano es un elemento más simple que la línea. Tiene dos dimensiones. Se representa por una superficie plana.

8. El espacio es el elemento más simple que el plano. Tiene tres dimensiones. Se representa por un volumen.

• Este punto de forma como una
 línea continua de la línea y
 representa cada una de las
 partes matemáticas extremadamente
 simples.

• O que en forma de línea
 que se llama línea en forma de
 y abstracción que son.

• Una línea siempre presente
 a lo largo de un objeto como el
 de que se forma de una línea de
 de que se forma de una línea de

• Desde siempre, dentro de un
 por una línea, siempre en un
 de que se forma de una línea de
 y abstracción que son.

• Una línea siempre presente
 a lo largo de un objeto como el
 de que se forma de una línea de
 de que se forma de una línea de

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

El cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

20. El punto es el elemento más simple de la geometría. No tiene dimensiones. Se representa por un pequeño círculo negro.

21. La línea es un elemento más simple que el punto. Tiene una dimensión. Se representa por una línea recta.

22. El plano es un elemento más simple que la línea. Tiene dos dimensiones. Se representa por una superficie plana.

23. El espacio es el elemento más simple que el plano. Tiene tres dimensiones. Se representa por un volumen.

24. El punto es el elemento más simple de la geometría. No tiene dimensiones. Se representa por un pequeño círculo negro.

25. La línea es un elemento más simple que el punto. Tiene una dimensión. Se representa por una línea recta.

26. El plano es un elemento más simple que la línea. Tiene dos dimensiones. Se representa por una superficie plana.

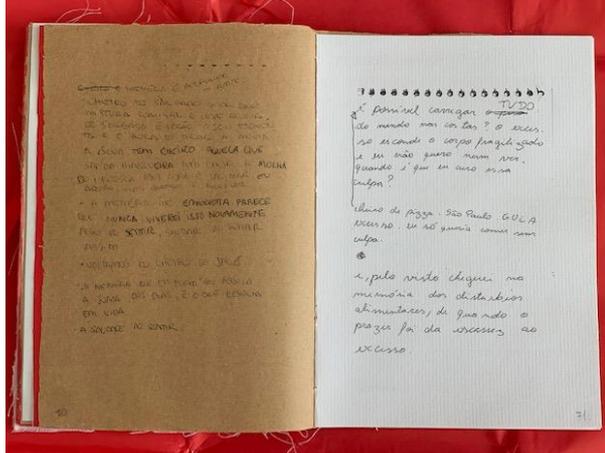
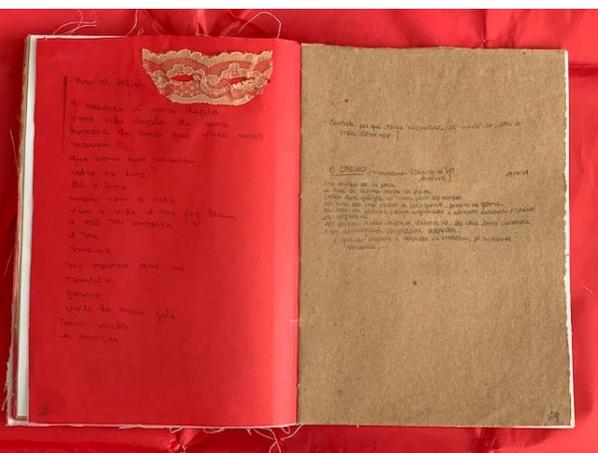
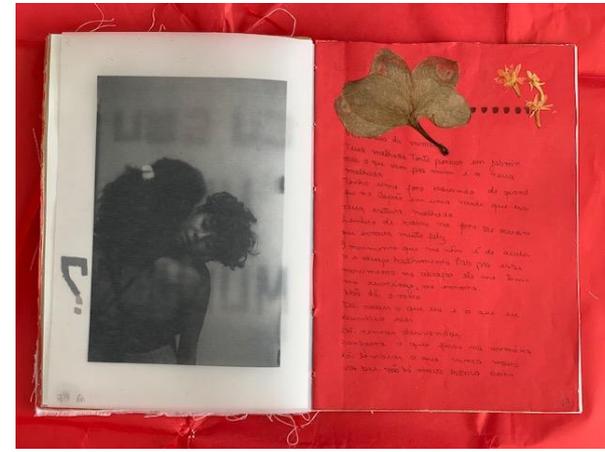
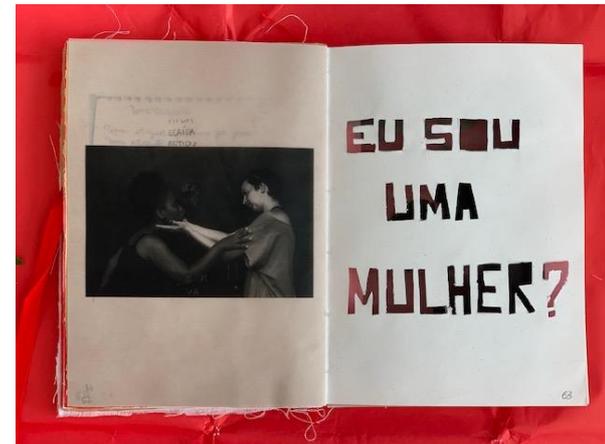
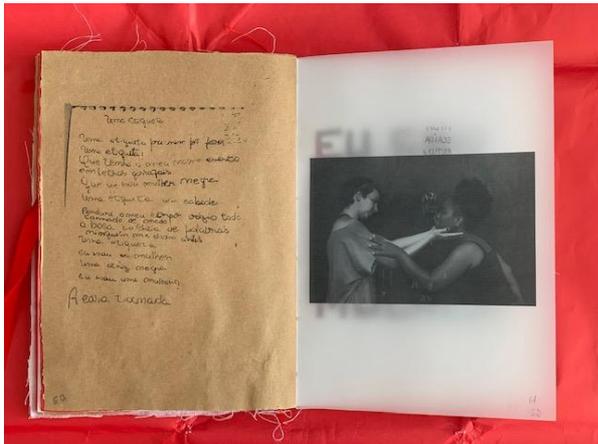
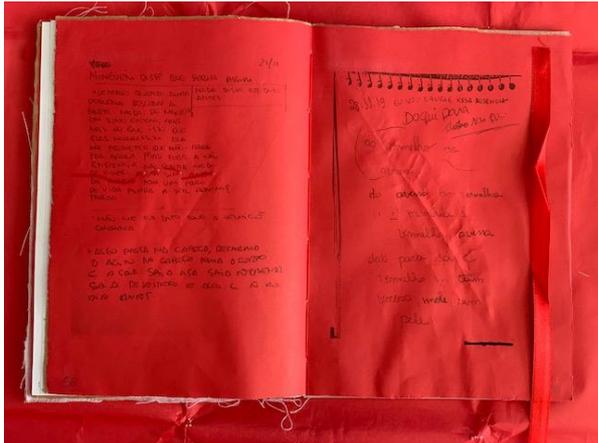
27. El espacio es el elemento más simple que el plano. Tiene tres dimensiones. Se representa por un volumen.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.

Este cuaderno de geometría está dividido en secciones
 de color rojo, negro, verde y azul. Cada sección
 trata de un tema diferente de geometría. En
 cada sección, se encuentran los conceptos básicos
 de la geometría, los teoremas y los ejemplos
 de problemas. El cuaderno de geometría es un
 libro muy útil para el estudiante de arquitectura.



MOTTA, Fernanda Veiga. Memórias e escritas de mulheres (im)possíveis: dançar, escutar e *encorescrever* o corpo. Orientadora: Denise Coutinho. Coorientadora: Hebe Alves. 2022. 194 f. il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

Esta investigação, de cunho teórico-prático, enquadra-se na perspectiva de uma etnografia que é também uma autoetnografia. Trata-se de uma tese-criação, junção entre um processo criativo e seus desdobramentos artísticos e o texto escrito. Tem por objeto o processo de criação cênica e de escrita, emergido durante a prática de um laboratório de criação em dança-teatro, referenciado no processo criativo bauschiano e no uso da memória como recurso para o trabalho corporal e para a escrita de si. O laboratório teve a participação de mulheres, entre 20 e 36 anos. O objetivo geral foi compreender como o processo criativo incidiu sobre a escrita de si das intérpretes-criadoras, por meio do trabalho de elaboração cênica de lembranças pessoais. O laboratório criativo propiciou um espaço privilegiado de escuta de si e das demais. O operador metodológico nesta tese foi o processo criativo da dança-teatro tal como inaugurado por Pina Bausch, no qual as memórias e as escritas corporais e discursivas têm protagonismo. Neste caso, e diferentemente dos processos com Pina, somente mulheres integraram o laboratório e a encenação final. Duas categorias na confluência acadêmico-poética emergiram em consequência desta pesquisa: *encorescrita* e tríade cíclica palavra-corpo-escrita. Dentre os resultados, encontram-se descrição e análise do processo criativo e o experimento cênico, onde situam-se a caracterização de uma escrita singular emergente no processo, e uma espiral de criação, bem como uma discussão acerca de modos de subjetivação femininos e escritas do feminino na produção em artes, ativados e reconhecidos no processo de investigação cênica.

PALAVRAS-CHAVE: dança-teatro; processo criativo; escrita de si; memória; artes cênicas.

MOTTA, Fernanda Veiga. Memories and writings of (im)possible women: dancing, listening and *encorewriting* the body. Advisor: Denise Coutinho. Co-advisor: Hebe Alves. 2022. 194 f. il. Thesis (Doctorate in Performing Arts) - Postgraduate Program in Performing Arts, Federal University of Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This investigation, of a theoretical-practical nature, fits into the perspective of an ethnography that is also an autoethnography. It is a thesis-creation, a junction between a creative process and its artistic developments and the written text. Its object is the process of scenic creation and writing, which emerged during the practice of a laboratory of creation in dance-theater, referenced in the Bauschian creative process and in the use of memory as a resource for body work and for self-writing. The laboratory had the participation of women, between 20 and 36 years old. The general objective was to understand how the creative process affected the self-writing of the interpreters-creators, through the work of scenic elaboration of personal memories. The creative laboratory provided a privileged space for listening to oneself and others. The methodological operator in this thesis was the creative process of dance-theater as inaugurated by Pina Bausch, in which memories and body and discursive writings play a leading role. In this case, and unlike the processes with Pina, only women were part of the laboratory and the final scenic experiment. Two categories at the academic-poetic confluence emerged as a result of this research: *encorewriting* and the cyclical triad word-body-writing. Among the results, there are description and analysis of the creative process and the scenic experiment, where the characterization of a singular writing emerging in the process, and a spiral of creation, as well as a discussion about feminine subjectivation modes and feminine writings are located in the production in the arts, activated and recognized in the process of scenic investigation.

KEYWORDS: dance-theater; creative process; self-writing; memory; performing arts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
CAPÍTULO I - O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA-TEATRO: MEMÓRIAS, TRAÇOS E RECONSTRUÇÕES	31
PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES	34
BREVE HISTÓRICO	39
O PROCESSO CRIATIVO BAUSCHIANO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS	44
RECONSTRUÇÕES NA CRIAÇÃO BAUSCHIANA	52
CAPÍTULO II – O LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO “MEMÓRIAS E ESCRITAS DE MULHERES (IM)POSSÍVEIS”	61
RESSONÂNCIAS E ENCAIXES METODOLÓGICOS	66
UMA PAUSA PARA O CADERNO: DELINEANDO BORDAS NA AMPULHETA DO TEMPO	69
PRIMEIRAS COSTURAS EM ESPIRAL	74
A MÃE, A PRIMEIRA LÍNGUA E MULHERES QUE VIERAM ANTES	78
RACISMO E INTERSECCIONALIDADE	82
UMA COSTURA SINGULAR DO FEMININO	88
CAPÍTULO III - UMA <i>ENCORESCRITA</i> E A TRÍADE CÍCLICA PALAVRA- CORPO-ESCRITA	100
UMA ENCORESCRITA	101
NO FIO DA MEMÓRIA, OS TRAÇOS	104
O GESTO DO CORPO E A PALAVRA POÉTICA	115
(RE)INVENÇÃO DE SI PELAS MEMÓRIAS E ESCRITAS	119
A TRÍADE CÍCLICA CIRCULAR EM MULHERES (IM)POSSÍVEIS	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU PARA ONDE SEGUIR?	134
REFERÊNCIAS	145
APÊNDICES	150

INTRODUÇÃO

Esta tese é composta por uma introdução, três capítulos, considerações finais e dois materiais artísticos: um vídeo e um caderno. No primeiro capítulo, fazemos uma revisão de literatura sobre a dança-teatro, desde seu início até a retomada por Pina Bausch, com uma apresentação do processo criativo de perguntas e respostas, que inspira este trabalho, e sua relação com a memória de intérpretes-criadores/as. O segundo capítulo apresenta o coração da tese, o laboratório de criação *Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis*, realizado entre outubro e dezembro de 2019, no teatro Vila Velha, em Salvador. Compõem este capítulo um relato da experiência, a descrição de como se organizou o laboratório, bem como os resultados e uma análise do que surgiu na experiência. O terceiro, elaborado durante o período de doutorado-sanduíche na Université Côte d'Azur, de caráter teórico, desenvolve as ideias de memória, escritas de si, escritas do feminino, para enfim apresentar duas ideias na encruzilhada entre pensamento acadêmico e elaboração poética: a *encoreescrita* e a tríade cíclica de criação, que resultaram do processo criativo. Nas considerações que encerram a escrita da tese se encontram articulações e perspectivas abertas a partir desta pesquisa, bem como inquietações insurgentes para mergulhos futuros.

Durante o desenvolvimento deste trabalho vivenciamos enquanto humanidade, uma pandemia de dimensões que ainda desconhecemos, visto sua persistência. Diante do horror de um inimigo invisível que destruiu vidas e nos afastou fisicamente uns dos outros, experienciamos novas formas de viver. Torcemos e retorçemos os aparatos tecnológicos de que dispomos e que alguns de nós não julgávamos até então capazes de poder assumir tamanha investida, quando a distância se tornou imperativa, até entre aqueles e aquelas que estavam ali, geograficamente tão próximos.

Nos vimos privadas e privados do toque, da pele, do calor que emana dos corpos uns dos outros. Quase três meses após a encenação resultante do laboratório de criação que compõe esta tese, instalou-se a “quarentena”, que durou bem mais de quarenta dias, imposta pelo Coronavírus, a despeito de decisões irresponsáveis do atual governo brasileiro. Tivemos que nos distanciar fisicamente em prol da vida. As consequências desse afastamento foram imensas. Lidamos concomitantemente com redução no contágio da doença e tentativas de conter números cada vez mais drásticos de mortos e

contaminados e ainda com solidão, crises de ansiedade, impotência, mas também, criatividade, reinvenção, luta, dentre tantas outras ocorrências que comporiam uma lista ainda sem fim.

Diante deste cenário, à medida que escrevia o material da tese, senti cada vez mais forte que precisava da materialidade dos corpos para a escrita do trabalho. Acredito que essa materialidade acontece sim pela palavra, nas imagens que cria, nos caminhos que ergue e que conduz, nas ligações que aponta e nos insights que inaugura. Acredito que quando minhas palavras tocam na língua daquela ou daquele que as lê, elas ganham vida e seguem dançando e se materializando feito corpos no espaço-tempo invisível do encontro.

Todavia, acredito também que essas mesmas palavras me conduziram para a emergência de outras materialidades. Para voltar a vivê-las, decidi abrir caminhos. O primeiro deles surgiu, quando me vi fortemente provocada pelo afastamento físico imposto pela pandemia. Recebi propostas de trabalhos de dança em vídeos, congressos virtuais aconteceram, me vi fazendo danças, movendo o corpo e gravando, como forma de me manter em movimento e também de manter um fio de contato com o mundo, à medida que compartilhava esses pequenos vídeos em redes sociais ou em grupos de estudos. Poderiam ser outros caminhos, mas o vídeo se apresentou para mim como forte companheiro durante algum tempo nesse período de pandemia.

Diante desse recurso, encontrei no audiovisual uma forma de me aproximar também dessas mulheres sobre quem escrevo. Foi assim, em busca de uma materialidade corporal, que um vídeo ganhou vida e se tornou, para meu olhar de pesquisadora participante, uma espécie de holograma a nos aproximar. Fiz para a banca, para minhas orientadoras e até para mim mesma e as mulheres que participaram da experiência vivida no laboratório e no experimento cênico. Para quem não esteve presente, uma representação; para quem viveu a experiência, uma lembrança. Um corpo audiovisual, documentário do processo¹, com imagens dos encontros e do experimento cênico, músicas que foram utilizadas e escritas produzidas no período, e que, no vídeo, são acompanhadas de nossas vozes femininas.

A outra materialidade surgiu quando me debrucei sobre o papel desempenhado pelos cadernos no processo do laboratório. Enquanto eu mesma escrevia a respeito do caderno

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DA6OWbZaF_U.

e fazia associações sobre a escrita poética e singular traçada pelas participantes, percebi que a feitura manual de um “objeto caderno” compunha a tese em seu aspecto artístico, ao passo que materializava a escrita por um outro viés. Estruturando-se como um “caderno de notas mnêmicas”, uma materialidade poético-visual singular, deu corpo à *encorecrita*, ideia que desenvolvo em um dos capítulos da tese. Me vi impulsionada à produção desse caderno também pelos apontamentos da banca durante a primeira qualificação.

Um caderno de notas mnêmicas² construído manualmente por mim no exemplar que compõe a tese e, nos exemplares seguintes, pelas mulheres que integraram o laboratório, num encontro único presencial, após um longo hiato pandêmico. Cada caderno contém fotos e escritas produzidas durante o laboratório, além de intervenções visuais e gráficas feitas durante a montagem. Obedecem à editoração feita por cada uma, a partir do material de que dispomos. Um caderno composto de fragmentos, rasuras, equívocos, sensações que haviam sido relatadas no processo, frases, ausências e presenças, espaços em branco e enigmas mantidos no antes ou no agora, e que ficarão inscritos nas folhas de papel.

O caderno de notas mnêmicas que compõe a tese é o primeiro exemplar editorado, manuseado, confeccionado, costurado e “mexido” por mim, mas só possível a partir da presença das mulheres que viveram o laboratório. Suas escritas, suas caligrafias e suas memórias compõem o caderno e são os disparos para as intervenções feitas por mim no papel. Nossas memórias celebradas no momento de feitura do caderno foram a matéria-prima para a vivificação desta obra. Enuncio esse detalhe por algumas razões; a primeira delas consiste em sinalizar o lugar que este caderno ocupa como obra independente e coautoral, na medida em que, ainda que eu o tenha feito, ele só existe pelas palavras de todas nós que se enunciaram durante ou em consequência do laboratório vivido. Além disso, gostaria de ressaltar e defender a especificidade de ser este objeto um caderno e o nomearmos como tal.

As Artes Visuais nos fornecem um aparato já um tanto estabelecido sobre o entendimento dos livros de artista. Paulo Silveira (2008) traz uma extensa revisão problematizando “pequenos desentendimentos conceituais”, até os dias atuais entre artistas e pesquisadores. O livro de artista (ampla definição que abarca outras nomenclaturas, como caderno de artista, livro-objeto ou caderno-objeto) tem suas primeiras elaborações

² O caderno de notas mnêmicas está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gtnhk9AeO4I>

relacionadas à poética de Mallarmé e aos *readymades* de Marcel Duchamp, no século XX, podendo-se aplicar retroativamente até aos cadernos de Leonardo da Vinci, entre os séculos XV e XVI. No entanto, segundo o autor citado, é a partir dos anos 60 do século passado, que este objeto artístico passa a ser legitimado. Tem como característica ser obra em si, objeto plasmável, e não apenas suporte para outra obra.

Um marco no entendimento do livro de artista como expressão artística figura na obra de 1985, organizada por John Lyons, *The Artist's book: a critical anthology and sourcebook*, que congrega uma série de artigos e biografias ligadas ao livro e sustentam o status do livro de artista como campo artístico. John Lyons (1985) ressalta que os artistas visuais manipularam páginas, formatos e conteúdo do livro, dando-lhe novas camadas, utilizando texturas, imagens, fotografias, colagens e tantas outras intervenções. Transformando este objeto em multifacetado, transformando-o em organismos plásticos, de linearidade variável, entre palavras, imagens, marcas e silêncios, perturbando o entendimento de autoria e levando a uma nova percepção literária. Na esteira das revoluções artísticas que passam a considerar o processo artístico como mais relevante do que a obra em si.

Edith Derdyk (2012) denomina o livro-objeto também como livro-partitura, atribuindo-lhe a característica de proporcionar coreografias para os nossos gestos de leitura, que nele se fazem por todos os sentidos. A autora indica que através de suas qualidades físicas e materiais que envolvem o ritmo e a tecnologia analógica, esses objetos subvertem a linearidade da experiência de tempo-espço, herdados desde a origem da palavra impressa e a invenção do livro enquanto códice, tal como ainda o reconhecemos:

Olhar, pegar, abrir, folhear, fechar, virar, vincar, furar, sobrepor, dobrar, ler, justapor, acumular, rasgar, costurar, atravessar, cortar, trocar, tocar. O livro-objeto convoca, para cada autor-leitor, um elenco de ações possíveis, por vezes imprevisíveis, leitura tátil e escritura visual cravada, a ser decifrada, pelo contato, corpo a corpo, passo a passo, página a página (DERDYK, 2021, p.170).

Nos aproximamos das ideias expostas acima, quando intentamos que as intervenções artísticas feitas no papel provoquem o objeto e seu leitor ou leitora, complexificando e conferindo camadas de interpretações diversas. Brincamos com a textura das folhas, impressões, linhas, matérias orgânicas e demais materialidades utilizadas. Mas, além de um livro de artista, livro-objeto ou mesmo diário de processo, ressaltamos aqui a nomenclatura de “caderno” utilizada para a materialidade de que tratamos, na defesa de uma especificidade sutil que o caderno comporta. Companheiro de miudezas do

cotidiano; acidentes de percurso que marcam os dias; morada de percepções e sensações passageiras que se materializam na caligrafia no papel, notas do que passou e lampejos do presente que se cruzam no momento em que o caderno foi criado. A encadernação feita a mão, os respingos de suor, de água, de tinta. Os restos, restos de anotações, de frases, postas com outras, compor-se de trechos dos cadernos do laboratório, numa bricolagem coletiva que confere novos sentidos à obra.

Manter o texto das mulheres com suas próprias grafias, a partir de uma curadoria feita por mim, nos une na escrita dessas notas de memória, no objeto que é caderno porque está e esteve presente conosco no processo, assumindo um papel aglutinador, em que estão representados aspectos evidenciados ao longo da tese, mas também outros mistérios, enigmas que seguem em suas folhas. Registrei nesse material também memórias minhas, atravessadas pelas mulheres (im)possíveis e pelo período em terras estrangeiras, num olhar de estranhamento que fez acender a singularidade de nossas vidas, corpos e escritas.

Dessa forma, o “caderno de notas mnêmicas” não poderia ser outra coisa senão um caderno. Ordinário e simples, arduamente feito à mão, numa coreografia de gestos e contorções de coluna e mãos. Objeto que ganha vida ao ser aberto e manuseado, pondo nossos corpos em dança a partir do devaneio da escrita. Estes dois materiais, caderno e vídeo, compõem, assim, um corpo com a tese propriamente dita, tendo surgido da escrita que, sendo acadêmica, não deixa de ser artística.

Esta pesquisa tem seu embrião germinado desde há muito tempo em meus caminhos pelas artes e veio aos poucos se delineando para o formato atual. Para fazer uma primeira aproximação com este percurso, começo trazendo um pouco de minha formação e como ela aponta os caminhos para este trabalho. A escrita poética, numa fusão com a noção de “escrita de si”, me acompanha antes mesmo de eu entender o que esses termos traduziam. A tentativa de por em palavras o que não era possível de ser dito, dar contornos à lava desse vulcão interno que eu sentia ebulir, que se apaziguava minimamente quando palavras se desenhavam na folha em branco, é um hábito que mantenho há muito; mais do que isso, escrever sempre foi uma necessidade. Sem compromisso com regularidade ou disciplina, mas sempre constante, em diários, que se transformaram em folhas de

caderno, que se tornaram um *blog*, e que, recentemente, se tornaram um livro, com uma compilação de escritos poéticos dos últimos anos³.

Por outro lado, a dança, com outros meios, mas com propósitos semelhantes, também há muito me acompanha. Desde as aulas de dança clássica, com suas dores e delícias, até a prática da dança contemporânea e as descobertas de novas possibilidades para o corpo e sua potência. Para além da estética, para além da forma, com a dança contemporânea percebi sutilezas entre subjetividade e corpo, simbolizando, através do gesto, alegrias, demônios, inquietações. Deixar o corpo guiar o movimento enquanto os pensamentos descansam, por efêmeros segundos que sejam, e, a partir de então, buscar irremediavelmente o reencontro desses instantes poéticos. Corpo e palavra poética são companheiros e também os guias desta tese.

Vinda de uma graduação em psicologia e de um mestrado em psicanálise, e tendo praticado a dança desde a infância, tenho formação em teatro⁴, além de ter passado por muitas experiências não formais no campo das artes, encontrei na dança-teatro de Pina Bausch um ponto de especial interesse. Uma confluência de fatores justifica esta escolha: a princípio, estética; mais especificamente, sua abordagem de temas do cotidiano e sentimentos e, principalmente, a participação dos/das intérpretes como criadores/as de seus próprios movimentos e cenas, com ênfase na elaboração de um processo criativo que abre espaço para a escuta do outro. Desde os estudos de mestrado, realizado no departamento de Psicanálise, da Universidade Paris 8, na França, em que realizei uma revisão bibliográfica sobre a criação artística na perspectiva da psicanálise, a dança-teatro já se delineava como um centro de interesse. Naquele momento, ainda de forma tangencial, mencionava a criação artística de Bausch, em sua obra “Café Muller”.

Ingressei no Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA) com um projeto que se situa nas artes da cena em interface com as humanidades. Busco investigar como o processo criativo em dança-teatro, com inspiração no processo de perguntas e respostas desenvolvido por Pina Bausch, acrescido de particularidades que envolvem um olhar para as memórias das mulheres intérpretes-criadoras participantes, pode contribuir com escritas de si e do

³ *Bordado em Carmim*, lançado em 2019, em parceria com Emília Nuñez e a ilustradora Caroline Feitosa.

⁴ Universidade Livre do Teatro Vila Velha, entre 2013-2015, em Salvador.

feminino, criando um espaço de auto-observação e criação artística, capaz de gerar uma reinvenção de si, a partir do movimento, da escrita e da escuta de si e da/o outra/o.

O primeiro esboço para a ideia do que viria a ser este percurso se deu pela prática, após a experiência de uma residência artística em 2015, nos moldes dos processos vividos na *Wuppertal Tanztheater*, companhia dirigida por Pina Bausch de 1974 a 2009, realizada na cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, Brasil, no campus da Universidade Federal de Santa Maria, ministrada por Eddie Martinez⁵, bailarino estadunidense, integrante da companhia de Pina Bausch há mais de 20 anos. Naquela ocasião, pude experimentar e observar outros profissionais vivenciando a proposta. Esse episódio, somado ao percurso de pesquisa que eu iniciara, delinearam o que viria a ser esta tese.

O campo das artes compreende produções humanas da ordem do sensível, capazes de engajar indivíduos socialmente, levantar questionamentos e potencializar mudanças de nível pessoal e social pela via da criatividade e da beleza, próprias a esse campo. Esta investigação utiliza o processo criativo inaugurado por Pina Bausch, também conhecido como método das perguntas e respostas (CLIMENHAGA, 2009; CYPRIANO, 2018, SILVEIRA, 2009), como um disparador, um propulsor para a elaboração de um laboratório de criação entre dança e escrita.

Neste intuito, privilegiando o processo, em lugar do produto, ainda que reconhecendo no produto aspectos somente atingidos através do processo, a pesquisa encontra na prática o fundamento de sua existência. Na busca de experimentar no corpo o processo criativo, o gesto e a escrita a partir da memória pessoal e compreender como esse mergulho engendra um complexo fluxo poético entre movimento e escrita, que inauguram um jeito de criar singular e uma apreensão de si, uma reinvenção, que desponta tanto cenicamente, quanto nas escritas e partilhas em grupo, em palavras, na escuta de si e da/a outra/o e no corpo.

O objeto desta investigação é o processo cênico e as escritas de si dele resultantes, realizados em um laboratório de criação em dança-teatro que utiliza a memória inscrita e presente no corpo das mulheres participantes, produzindo um espaço de auto-observação e criação artística, por meio do movimento, da escrita e da escuta de si e do outro.

⁵ Voltei a estar com Eddie, seis anos depois, na França. Fiz uma entrevista com ele, transcrita no Apêndice desta tese.

Foucault (1983), estudando o que ele chamou de “as artes de si mesmo”, destaca o papel da escrita de si como parte das técnicas para o desenvolvimento pessoal, presentes desde a Antiguidade grega, como interlocutora perante a solidão, reveladora dos movimentos da alma e como arma do combate espiritual, além de um exercício de meditação, preparação para enfrentar o real. O autor situa uma série de filósofos gregos, como Epicuro, Epicteto e Sêneca, para indicar como a escrita de si está associada ao exercício do pensamento, de maneira linear ou circular. Essa última, que nos interessa por se aproximar à nossa experiência na prática desta pesquisa, caracteriza-se, segundo Foucault, pelo fato de que a meditação antecede as notas, cuja releitura lança nova meditação (ibid). Nesse mesmo texto, Foucault remete a Plutarco a ideia da escrita com função *ethopoiética*, sendo um “operador de transformação da verdade em *ethos*”, o que significa dizer que implica a verdade e compõe-se ela própria como parte da constituição subjetiva daquele que escreve.

O autor aponta duas formas dessa escrita de si surgidas nos séculos I e II, os *hypomnemata* e a correspondência. Ambos servindo ao exercício pessoal, estas últimas eram endereçadas a outrem, enquanto as primeiras serviam como cadernos de notas, anotações para uso pessoal, uma “memória material das coisas lidas” (ibid, s/p.). Apesar de os dois formatos constituírem-se como escrita de si e terem essa função de constituição subjetiva, evidenciaremos principalmente os *hypomnemata* por sua ressonância na prática que estabelecemos no laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis.

Os *hypomnemata*, segundo Foucault, podiam servir como cadernos notariais ou de contabilidade, bem como ser matéria-prima para tratados sistemáticos, e eram usados por pessoas cultas como livro de vida, contendo fragmentos de obras, anotações e reflexões acerca de debates ou situações às quais se tinha testemunhado ou vivido e que vinham à memória, servindo para meditação *a posteriori*. Tratava-se de um equipamento de discurso ao qual se poderia recorrer e onde estaria implantada a alma, aí inscrita.

Foucault (1983) acrescenta que os *hypomnemata* não eram diários íntimos ou relatos espirituais, como os que se encontrariam na literatura cristã ulterior – a exemplo dos diários de Santo Agostinho, citados por Foucault, e conhecidos por seu cunho confessional. A escrita, nos *hypomnemata*, libertaria das dispersões provocadas pelas incertezas do futuro, nos recolhendo às meditações do passado, seu movimento sendo o de capturar o já dito, com a finalidade da constituição de si. Mais do que isso, diz

Foucault, “ao fixar os elementos adquiridos [...] constituir, de certo modo, um ‘passado’” (ibid).

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira refletida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso (FOUCAULT, 1983, p. 141).

Essa escrita não estaria comprometida com a leitura exaustiva dessa ou daquela obra visando chegar a conclusões ou verdades. Importaria a singularidade para revelar o que físgou aquele/a que escreve, de acordo com as circunstâncias nas quais se encontra, configurando um pensamento próprio, unificando fragmentos heterogêneos por meio da subjetivação na escrita pessoal. Essa escrita constitui um corpo, segundo Foucault, não o corpo de doutrina, mas o próprio corpo de quem escreve, transformando as coisas vistas e vividas em “forças e sangue” e naquilo que constitui sua alma.

Os *hypomnemata* e a correspondência se aproximam por darem lugar ao exercício pessoal, o efeito de ler o que escrevemos. As duas ações provocam efeitos semelhantes em quem escreve. Foucault sinaliza que, em termos de inaugurar a narrativa de si e a função de desenvolvimento pessoal, encontramos na correspondência os primeiros registros, isto porque nos *hypomnematas* havia notas sobre outros autores, enquanto na correspondência quem escreve é o ponto de partida.

Na direção de que a escrita de si conduz à constituição do passado, como afirma Foucault acima, seguimos com a ideia de Memória, aqui tomada como um tecido descontínuo, em que estão em jogo cenas confusas, não lineares, sem garantias de que foram vividas de fato, o que promove um permanente estado de mudança e reinvenção, sem, contudo, apagar o que foi inscrito. A memória, assim vista, entra em cena neste trabalho, de acordo com a abordagem psicanalítica. Freud propõe, ao modo dos antigos, considerar a memória como operação que constitui e identifica por excelência o sujeito humano. Ao transformar o termo em conceito, Freud define o ser humano como aparelho de memória. Em linhas gerais, e tomando o início da vida em um bebê, Freud aproxima a operação da memória à alucinação (FREUD, 1895/2006), portanto, relacionada à ficção. Por meio da clínica, ele compreende que não temos garantias de que o que lembramos foram fatos vividos ou inventados, em um processo não linear, não cronológico, porém lógico, e permanecendo por meio de inscrições no corpo (COUTINHO, 2004).

Freud traz essa abordagem da memória desde os primeiros escritos, nos quais ele começa a se destacar do campo da medicina. Ele rompe com a concepção neurológica da época e apresenta um entendimento de que a memória é composta por traços que marcam o sujeito e que se associam a outras partes, imagens, percepções. Neste trabalho, a concepção de memória comporta também a noção de devaneio bachelardiano e sua íntima ligação com o feminino e com o ato poético.

Freud explora a dinâmica do aparelho psíquico, seus caminhos, processos primários e constituição de conceitos como sonho, pensamento e memória. No **Projeto**, de 1895, desenvolve a ideia de que os traços mnêmicos possibilitam a rememoração consciente, no entanto, esta rememoração não é decalque do objeto primordial, que não existe, mas à associação de envios e reenvios de quantidade de energia que percorrem caminhos e possibilitam a memória. Desta forma, não há equivalência entre traço e objeto (PEIXOTO, Maria Celina & OLIVEIRA, Débora, 2012).

Denise Coutinho (2004), numa retomada do **Projeto** de Freud, aproxima o desenvolvimento do aparelho psíquico e o processo de construção literária, pela via da memória. Memória se refere a traço, marca, inscrição, composta necessariamente do par lembrança/esquecimento, estando associada à repetição, que torna a representação mnêmica mais efetiva. Na repetição, o ser humano fabrica e inventa sentidos e objetos (ibid, p. 118), na busca de se relacionar com o mundo simbólico, imprimindo um modo singular de situar-se frente à cadeia do discurso que o antecede (ibid, p. 128).

Dentre os aportes teóricos e metodológicos em que se inscreve esta tese, está o caráter autoetnográfico, com ênfase na prática como guia para as elaborações aqui produzidas. O uso do processo criativo da dança-teatro de Pina Bausch como inspiração; a ideia de memória trabalhada por Freud em seu *Projeto para uma Psicologia Científica* (1895/2006), além do devaneio poético proposto por Gaston Bachelard (1988); a crítica genética de Cecília Salles (2011) acerca dos processos criativos em artes; as acepções de Sônia Rangel (2009) sobre o trajeto criativo e imagens como propulsoras da invenção cênica, as escritas memorialistas do feminino trazidas por Lúcia Castello Branco (1991, 1994) estão aqui associados ao processo dessas mulheres e às imagens advindas do processo de criação no que me incluo.

Soma-se à especificidade desta pesquisa uma marca de gênero, intencionalmente delimitada pela participação apenas de mulheres, conduzidas por mim, numa oficina

criativa. Fiz um convite nas redes sociais, anunciando a oficina, sem pré-requisitos, mas preferencialmente com alguma experiência em dança ou teatro. Elas manifestaram interesse na temática e decidiram participar do laboratório de criação, um dos objetivos desta pesquisa. Assim, a pesquisa explicita o protagonismo de mulheres, neste caso, sobre memórias revividas, o que quer dizer construídas, porque faladas, dançadas e escritas, tendo o processo criativo da dança-teatro como alicerce.

A hipótese que anima esta investigação é a aposta de reinvenção de si pela via da arte. Reinvenção que se nutre e é nutrida pelo sensível, atributo do fazer artístico, e que promove contribuições não apenas para o desenvolvimento criativo de processos e obras cênicas, mas aponta caminhos para ratificar a importância do trabalho de reflexão sobre si mesmo amparado e promovido pela expressão artística. Essa perspectiva vem fortalecer as artes em seu papel crucial na formação de indivíduos mais atentos às suas necessidades genuínas, a seus afetos e subjetividade, bem como àquelas do coletivo de que fazem parte. Neste ensejo, acreditamos pertinente acentuar as convergências entre as áreas de saberes da arte e das ciências humanas e o entendimento da complexidade inerente à produção do conhecimento. Essa tese situa-se no campo das artes e defende um processo de criação cênica e seu experimento em seu potencial de reinvenção. Consideramos, todavia, a linha tênue e as aproximações, ora mais aparentes, ora menos, com outros campos de atuação. Minha trajetória híbrida enquanto pesquisadora, que transita pelos campos da Psicanálise e das Artes da Cena, vivifica meu olhar para tais convergências e para o entendimento de que diferentes saberes não são estanques e, por vezes, se entrelaçam. Ainda assim, reafirmo a hipótese descrita acima pela via artística, por meio da experiência estética, da sensibilidade e da criatividade no trabalho com as memórias pessoais e as escritas de si, o que fortalece a importância da arte na formação humana. Os efeitos terapêuticos decorrentes são secundários e bem-vindos.

A importância da coreógrafa Pina Bausch e a revolução gerada por sua forma de criar dão relevância a esta pesquisa. Junto a isto, a proposta de interação entre o processo criativo proposto por Bausch e seu cruzamento com eixos que se alinham às tendências contemporâneas das pesquisas em artes e humanidades, a saber: processos que contemplem escritas de si, autobiografias e autoficções; protagonismo de mulheres, além do uso da memória e suas nuances como processo artístico.

A convergência entre o processo criativo bauchiano e seu método de perguntas e respostas nos permite pensar como tal processo pode estar a serviço, para além da cena, do potencial criativo do sujeito que, coletivamente, se reinventa, movendo antigas e reconstruindo novas engrenagens. O direcionamento de tal processo a um grupo composto por mulheres nos permite, ainda, localizar essas formas de criação e de escritas como marca de gênero. Num momento em que proliferam estudos sobre o feminino, sobre a defesa dos direitos das mulheres e uma busca pela expressão de nossas subjetividades, a pesquisa ensejou também promover um espaço de protagonismo feminino e de produção de conhecimento acerca de modos de subjetivação, através da arte. O feminino a que fazemos menção não se reduz ao sexo biológico, embora neste caso seja também majoritariamente composto por mulheres identificadas como cisgênero, o que, de maneira alguma, implica encerrar as análises aqui elaboradas a esse contexto.

Além disto, buscamos contribuir para o fomento da pesquisa no campo das artes da cena no Brasil, com o intuito de desenvolver uma produção conectada a outros campos de conhecimentos, saberes e práticas, em troca com institutos que estão na vanguarda da produção de conhecimento mundial, adotando uma perspectiva inter e transdisciplinar e alinhada com os ideais de emancipação e liberdade do pensamento e da ação.

A pesquisa contemplou um estágio doutoral, no âmbito do Programa CAPES-PRINT, de março a agosto de 2021, com estada de seis meses na Université Côte d'Azur, na França. Com o estágio doutoral, avançamos na análise dos dados e em novas conexões de ideias, fazendo uso das experiências adquiridas no *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des arts vivants (CTEL)*, sob orientação da professora Marina Nordera. A proximidade desta e das demais pesquisadoras do CTEL com os campos da dança, da literatura e disciplinas adjacentes e as trocas advindas durante o estágio foram de grande valia para aprofundar uma análise atenta às nuances que uma pesquisa inter/transdisciplinar envolve. A multiculturalidade que marca aquele centro de pesquisa também propiciou a troca com pesquisadoras/es de países como Chile, Venezuela, Brasil, França e Itália, além da participação no Colóquio de Jovens pesquisadoras/es, com a temática *Danse et Textualités*, no Centro Nacional da Dança (CND) em Paris, onde apresentei uma comunicação em formato de atelier prático, vivenciando uma amostra do processo criativo investigado nesta tese com pesquisadoras/es presentes. Minha participação no encontro resultou ainda em uma publicação nas atas do Colóquio.

Espero que seja uma leitura prazerosa e que colabore com a construção de conhecimento no campo das artes, com a produção de conhecimentos e práticas em artes e liberdade de pensamento na universidade pública brasileira, sobretudo neste período de incertezas e retrocessos, que penosamente temos atravessado.

CAPÍTULO I

O PROCESSO CRIATIVO DA DANÇA-TEATRO: MEMÓRIAS, TRAÇOS E RECONSTRUÇÕES

O que eu faço – assisto [...]. Talvez seja isso. A única coisa que eu fiz todo o tempo foi assistir as pessoas. Eu tenho apenas visto relações humanas, ou tentado vê-las e falar sobre elas. É nisso que eu estou interessada. Não conheço nada mais importante. Pina Bausch (apud Hohge, 1989, p.65)

The medium of creativity granted me was the dance, always and ever the dance. Therein I could invent and create. Therein I have found my poetry, have given shape and profile to my visions, have molded and built, toiled and worked on the human being, with the human being, and for the human being. It might very well be that I love the dance so immensely because I love life, because of its metamorphoses and allusiveness. Time and again I have felt enraptured by its 'die and arise'. To face life the way it approaches us, even to approve of it when it appears unbearable, to remain true to oneself and to obey 'the law that called us into being', to help accomplish the predestined changes of time, space, and form in ourselves – isn't all this the process of growing which we have to follow? To live and to affirm it in the creative act, to elevate and glorify it? That is what I want to write about⁶.

Mary Wigman (1974, p. 8)

O ano era 2015, eu havia sido aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA, frequentava o Laboratório de Performance, conduzido pela professora Ciane Fernandes, e começava a vislumbrar a possibilidade de fazer doutorado no Programa. Graças ao laboratório, recebi a notícia de que Eddie Martinez, bailarino da companhia *Wuppertal Tanztheater* e que trabalhou com Pina Bausch por mais de 20 anos, viria ao Brasil para uma residência artística de 20 dias com profissionais e acadêmicos

⁶ O meio de criatividade que me foi concedido foi a dança, sempre e sempre a dança. Nela eu pude inventar e criar. Nela encontrei minha poesia, dei forma e perfil a minhas visões, moldei e construí, labutei e trabalhei o ser humano, com o ser humano e para o ser humano. Pode ser mesmo ser que eu ame tanto a dança porque amo a vida, por causa de suas metamorfoses e alusões. Vez após vez, me senti arrebatada por seu 'morrer e levantar'. Encarar a vida da maneira como ela se aproxima de nós, até mesmo aprová-la quando parece insuportável, permanecer fiel a si mesmo e obedecer 'a lei que nos chamou à existência', para ajudar a realizar as mudanças predestinadas de tempo, espaço e forma em nós mesmos - não é todo esse processo de crescimento que devemos seguir? Viver e afirmá-lo no ato criativo, elevá-lo e glorificá-lo? É sobre isso que quero escrever (nossa tradução).

das áreas de teatro e dança. Até ali, eu participara, fazia pouco mais de um ano, de um *workshop* com Morena Nascimento, bailarina mineira que integrou o *Wuppertal* sob a direção de Pina Bausch, e sua condução da oficina fora muito inspiradora. A vinda de Eddie Martinez era uma iniciativa do professor Marcelo Andrade Pereira, da Universidade Federal de Santa Maria, e a residência ocorreria naquela universidade, no Rio Grande do Sul, imensamente distante da Bahia, neste país continental que é o Brasil. Ansiando pela possibilidade de participar da residência, me inscrevi no edital de mobilidade artística da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia. Com grande surpresa e entusiasmo, recebi a notícia de que havia sido contemplada.

No mesmo período, eu ensaiava o espetáculo *Sete Contra Tebas*, no Teatro Vila Velha em Salvador, fazendo parte do coro de mulheres, que tinha sua atuação coreografada quase integralmente na peça. Tive que escolher entre a residência e o espetáculo. Escolha difícil para quem tem sede pelo palco; no entanto, a residência me possibilitava algo muito novo, e, pensando na confluência de fatores e no desejo de me aproximar da dança-teatro na prática, vivenciando o processo criativo nos moldes bauschianos, em dezembro de 2015 voei em direção à residência.

Naquele fim de primavera, em Santa Maria, eu e mais 16 companheiras e companheiros de jornada, vivenciamos dias intensos de criação, que se iniciavam pela manhã e iam até o fim da tarde. A sala era ampla, o chão de madeira ainda fresca, recém colocada. Numa lateral, um espelho de uma ponta a outra e, face a ele, uma parede de vidro, que dava a ver a grande área verde da universidade. Eddie Martinez, desde o primeiro dia, nos apresentava palavras, frases, trechos de letras de música e imagens, que somaram um total de 50 questões-estímulo, a partir das quais deveríamos responder, com uma partitura coreográfica, uma cena, um gesto, uma caminhada ou o que achássemos mais apropriado. Não fazíamos aulas, passávamos os dias a receber as perguntas e elaborar respostas para as questões. Cada resposta era filmada. Ao fim da residência, Martinez reuniu as produções individuais, às vezes postas em grupos, numa colagem que se configurou como a mostra final.

Lembro dos momentos em que ele contava como o processo se dava na companhia dirigida por Pina. Segundo ele, os encontros aconteciam diariamente, principiando com uma aula de técnica. Em seguida, a diretora iniciava o processo criativo com perguntas e respostas, todas filmadas, e que serviriam de material para a composição dos espetáculos.

Nessa parte do processo, que poderia durar meses, não se utilizava música para compor as respostas e a diretora poderia pedir que repetissem muitas e muitas vezes a mesma resposta ou que formulassem uma resposta diferente.

A composição do grupo de artistas residentes em Santa Maria era bem diversa, com participantes de diferentes estados do Brasil, como Paraná, São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e uma artista estrangeira, mexicana, residente em Natal à época. Enquanto me propunha a criar minhas sequências, observava também a criação dos demais e me encantava com a singularidade na criação de cada um/a, que dialogava com o que eu ouvia de suas histórias, bem como com seus jeitos de corpo e modos de estar no mundo. Para as questões, Martinez utilizou um apanhado diverso, compondo uma miscelânea que variava de questões subjetivas a abstratas e concretas, passando por pedidos de relatos sobre algo de nossas infâncias, entre outros depoimentos.

Durante a residência, comecei a apreender o que me chamava a atenção nesse processo criativo peculiar. Enquanto via colegas criarem, entregando-se àquelas respostas, e observava nelas e em mim fragmentos de nossas histórias, ali simbolizadas no corpo, me chamava ainda mais atenção quando faziam referência a um período de suas vidas, o que associei a memórias. Lembro, especialmente, de uma produção da participante estrangeira. Com um braço ao alto, e com o outro apontando diferentes partes de seu corpo, enunciava o nome de uma cidade em cada lugar apontado, e refazia sobre o corpo seu trajeto desde o México até o Brasil. A memória dessas cidades estampada em seu corpo me fisionou, e ampliou meu olhar sobre o que seria meu objeto de estudo, contribuindo para a viagem que desembocaria nesta tese. Experimentar o processo criativo da dança-teatro bauschiana na residência foi essencial para iniciar esse processo e apontar a nuance que me interessava, o uso da memória de intérpretes-criadores/as. Em Santa Maria, este não era o mote da criação, mas foi o que me marcou e abriu margem para os desdobramentos apresentados aqui.

Para compor este capítulo, recorreremos a referências diversas sobre a dança-teatro bauschiana no Brasil. Parte destas implicam pesquisas anteriores e trechos de entrevistas de intérpretes-criadores/as que trabalharam com Pina Bausch, cedidas a outros pesquisadores, tratando-se, portanto, de fontes secundárias preciosas. Realizei uma entrevista de fonte direta, com um intérprete-criador/a, que trabalhou com Pina Bausch e seu processo criativo, que também nutre este capítulo.

PRIMEIRAS APROXIMAÇÕES

Desde o início de seu trabalho com o *Wuppertal Tanztheater*, Pina Bausch despertou o olhar e a curiosidade de muitos pesquisadores e pesquisadoras. Há grupos que se interessam por aspectos estéticos de sua obra, outros que abordam a dramaturgia, e outros que associam seu trabalho com noções de outros campos do conhecimento e outras epistemes. Críticos e acadêmicos já se debruçaram sobre a obra desta coreógrafa, que tem grande importância na história da dança contemporânea do século XX até hoje.

Marcelo Pereira (2018) fez um levantamento exaustivo das produções acadêmicas que abordam a dança-teatro de Pina Bausch no Brasil, afirmando que, entre os anos de 1988 e 2018, somam-se cerca de 102 trabalhos acadêmicos, entre livros, artigos, dissertações, capítulo de livros e teses, que tratam ou tangenciam o tema. No estudo, o autor divide os resultados de sua pesquisa entre trabalhos que partem de fontes primárias, pesquisadores que realizaram trabalho de campo em sua companhia, *Wuppertal*, aqueles de fontes secundárias, com análise de vídeos, registros das obras de Bausch, acesso a pesquisas anteriores e esforços teóricos de aproximação com outras áreas; e ainda trabalhos de fontes indeterminadas, quando não é possível fazer uma diferenciação entre o relato e sua fonte (primária ou secundária).

Utilizando ideias contidas na obra do filósofo Giorgio Agamben, o autor interroga se as investigações empreendidas no Brasil sobre ou a partir do trabalho da coreógrafa alemã, independentemente do tipo de fonte utilizada, aproximam-se de um relato, entendido em termos agambenianos como uma memória, mantida viva pela perda da experiência, ou como uma paródia, que distanciaria o objeto do relato que se faz dele. Nesta direção, o autor conclui que, no que tange a pesquisa acadêmica brasileira acerca da obra de Pina Bausch, há tanto estudos que operam como relatos quanto aqueles que operam como paródias. Todavia, o autor sublinha, seu estudo não pretendeu julgar qualidade ou parâmetros daquelas investigações, mas, ao invés, iluminar a produção brasileira sobre o trabalho da coreógrafa. Assinala, por fim, que, a despeito de entender os estudos citados como paródia ou relato, as pesquisas traduzem o elo de admiração e amor desses e dessas pesquisadoras por Pina Bausch, sendo isso o que sobressai no quantitativo de pesquisas

acerca da obra da coreógrafa no Brasil. Acrescenta que este amor e admiração são também o que motivam a sua própria pesquisa.

Nos alinhamos com Pereira (2018), na ideia de um elo de amor e admiração que nos aproxima do trabalho bauschiano, o que não nos abstém de buscar coerência nas aproximações teóricas e epistemológicas com a dança-teatro de Pina Bausch. Ademais, acreditamos que fazem parte da produção de conhecimentos e elaborações erigidos a partir do objeto, ora distanciando-me deste, ora aproximando-me, desde que de maneira sistemática e orientada para a liberdade de pensamento e desenvolvimento artístico e científico.

Nesta investigação, realizei buscas no Banco de Teses e Dissertações da CAPES. Consequentemente, os resultados são de âmbito nacional. Utilizei os termos “Pina Bausch” AND “processo criativo”, o que capturou um total de 31 trabalhos, dos quais 23 dissertações, 8 teses⁷. Dentre esses, 16 trabalhos (duas teses e 14 dissertações) tratavam diretamente da dança-teatro bauschiana e alguma interface com seu processo criativo. Esses 16 trabalhos se distribuíram da seguinte forma de acordo com as regiões: oito na região Sudeste, três na região Nordeste, quatro na região Sul e um no Centro-Oeste. Fazem parte desse escopo importantes contribuições para construção do conhecimento nas Artes Cênicas e na Dança, a exemplo das pesquisas de Carmen Paternostro Schaffner (2011), Juliana Silveira (2009) e Licia Moraes Sanchez (2001).

Empreendemos, em seguida, nova busca, com os termos “Pina Bausch” AND “processo criativo” AND “memória”. Localizamos uma dissertação de mestrado, também capturada na primeira busca.

Por fim, cruzamos os termos “Pina Bausch” AND “Memória”. Localizamos um total de sete trabalhos, entre os anos de 2001 e 2016. Destes, cinco são dissertações e dois são teses. Os programas nos quais foram realizados são Artes Cênicas (4), Artes (2) e Meios e Processos Audiovisuais (1). No que se refere à distribuição regional, três estão localizados na região Sudeste, um na região Sul e dois no Nordeste. Desses trabalhos, apenas dois não haviam aparecido na busca anterior.

⁷ Para estes resultados consideramos apenas teses e dissertações. Há mais dois registros de trabalhos provenientes de mestrados profissionalizantes e um trabalho decorrente de curso profissionalizante que surgem também nessa busca. Além disso, uma primeira busca com “dança-teatro” AND “processo criativo” capturou uma quantidade muito ampla de trabalhos, o que nos pareceu se relacionar à inclusão de processos criativos entre dança e teatro de maneira geral. Excluímos, portanto, este primeiro resultado.

Após a leitura de seus resumos, palavras-chave e sumários dessa última busca, agrupei os sete trabalhos em categorias para uma melhor análise de suas semelhanças. Priorizei a análise desse último grupo, pela presença do termo “memória” no cruzamento da busca, entendendo sua proximidade com nossa pesquisa. As categorias foram estabelecidas a partir da leitura e releitura do material, o que resultou em dois modos de trabalho, contendo o primeiro, um subgrupo:

1. Apresentam processos criativos;
- 1.2. O fio condutor do processo criativo é a memória dos intérpretes-criadores/as ou do processo;
2. Abordam a dança-teatro de Pina Bausch tendo a psicanálise como chave de leitura.

A primeira categoria contém quatro das sete investigações (CARDOSO, Theresa Cristina Rocha, 2012; SANCHEZ, Licia Maria Morais, 2001; PINEIRO, Maria Carolina de Holanda Cavalcanti, 2016; VASCONCELOS, Eliane de Almeida, 2013⁸). Revelam diferentes formas de correlacionar seus processos e a dança-teatro, desde uma aproximação com o processo criativo bauschiano, até semelhanças com sua estética, reproduções de trechos de suas obras, articulações teóricas sobre seus processos e a obra da artista, ou tendo a condução da coreógrafa como um guia para tratar questões subjetivas relativas à criação. Utilizam suas produções, a exemplo do filme dirigido por Bausch, ou as inserem como inspiração para a pesquisa.

No subgrupo de trabalhos que abordam a memória no processo criativo, encontramos três trabalhos (VASCONCELOS, Eliane de Almeida 2013, SANCHEZ, Licia Maria Morais, 2001; CARLLI, Jezebel Maria Guidalli de, 2009). Destes, destacamos o trabalho de Sanchez (2001), que faz interseção entre as duas categorias juntamente ao de Eliane Vasconcelos (2013). A tese de doutorado de Sanchez (2001) publicada como livro e que nos ajudou em minhas reflexões acerca da potência do uso da memória enquanto princípio de criação. Esse trabalho nos leva ao trabalho de Vasconcelos (2013), uma dissertação de mestrado oriunda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, assim como esta tese. A dissertação apresenta um processo criativo

⁸ Embora ainda pouco usual, optei por escrever os nomes completos das/dos autoras/es, ao menos em suas primeiras aparições, com o objetivo de visibilizar as marcas de gênero tão apagadas pelo uso de sobrenomes e de iniciais de prenome.

dramatúrgico desenvolvido com um grupo de teatro de um bairro popular da cidade de Salvador, Bahia. No trabalho, a autora faz uso de epistemologias comuns às que utilizamos, como um olhar sobre a Dramaturgia da Memória (SANCHEZ, 2010) e uma aproximação entre memória e devaneio, a partir da leitura bachelardiana. Dentre os resultados apresentados, sua pesquisa aponta a possibilidade de o/a intérprete-criador/a constituir-se artisticamente a partir de suas memórias, como apropriação da realidade.

Na categoria de trabalhos que relacionam a dança-teatro bauschiana com a teoria psicanalítica, encontramos a dissertação de Carla Andrea Silva Lima (2007) que aborda a construção do texto nos espetáculos de Bausch, apontando a subjetividade e a memória corporal, o olhar e a escuta da coreógrafa como base para o processo artístico. Ela conclui que, em seus espetáculos, a encenação se constitui como presença de uma ausência, tocando o vazio. Esta abordagem dialoga com nossa pesquisa, seja pelo uso da psicanálise como aporte teórico, bem como pela reflexão sobre a escrita e, ainda, pela ênfase dada à escuta (e ao olhar) no processo de criação bauschiano.

Dentre os trabalhos coletados, notamos uma afinidade entre a produção da dança-teatro de Pina Bausch e temas que contornam a subjetividade humana, como a memória e os afetos. O que nos remete ao interesse da coreógrafa pelas relações humanas e suas nuances, bem como na abordagem de temas como medo, desejos, anseios e demandas de amor em suas obras. Uma de suas frases célebres é aquela em que diz se interessar não em como as pessoas se movem, mas no que as move (CYPRIANO, 2018). Este modo de pensar a criação artística e como isto se apresenta em seus trabalhos pode gerar um movimento de retroalimentação, ainda que seja incipiente o interesse por parte de pesquisadores das ciências humanas sobre seu trabalho.

Em nossa investigação, este tangenciamento também se apresenta, já que, além de utilizarmos o aporte teórico da psicanálise para tratar da memória e de reflexões sobre a escrita feminina, minha primeira formação acadêmica é a psicologia, campo em que continuo a atuar, juntamente à prática artística. O interesse pelas relações humanas e a interface arte, vida e movimento se configuram como potência criadora e têm lugar central em minhas andanças nas artes e na psicologia.

Nas buscas no Banco da CAPES, não há registro de pesquisas que associem recorte de gênero ao processo criativo da dança-teatro bauschiana ou a processos criativos originais que se inspirem em seu trabalho e que tenham a escrita como um de seus produtos. Em

nossa pesquisa, estas são peculiaridades, já que produzimos um laboratório de criação exclusivamente com mulheres e focalizado em suas memórias e escritas⁹.

Apesar de um grande quantitativo de pesquisas que abordam a obra de Pina Bausch, como aponta Pereira (2018), há pouca produção acadêmica acerca da dança-teatro bauschiana e seu processo criativo no Brasil, o que o torna um campo passível de exploração em muitos aspectos. Por outro lado, há pesquisas que partem de pontos que nos são também caros, como o uso da memória e o imaginário.

Considerei também os trabalhos acadêmicos que se desdobraram em livros, como as teses de Ciane Fernandes (2007), Juliana Carvalho Franco da Silveira (2009), Carmen Paternostro Shcaffner (2011) e Lícia Maria Morais Sanchez (2010); livros não vinculados a pesquisas acadêmicas de Fabio Cypriano (2018) e Raimund Hoghe e Ulli Weiss (1989); produções internacionais, como a de Royd Climenhaga (2009), além de depoimentos proferidos pela coreógrafa em livros e textos disponíveis na internet. Esses registros em variadas mídias são referências para muitos artistas e para trabalhos que abordam a dança-teatro bauschiana. Nosso intuito é, a partir disso, lançar um novo sopro, desenhando um contorno e novos desdobramentos para essa prática, estabelecendo mais uma conexão na rede de conhecimentos sobre a dança-teatro, que emerge do gesto de cada pesquisador/a que construiu um objeto e nos deixou rastros do que buscamos elucidar aqui.

Nesta revisão, procuramos pistas e fagulhas que nos apontassem para o processo criativo da dança-teatro como disparador de noções de ordem subjetiva, que dizem respeito a intérpretes-criadores/as envolvidos/as no processo, mas também à própria lógica no interior do processo criativo de Bausch. Nos referimos à lógica do método das perguntas e respostas, desenvolvido pela coreógrafa, em que são lançadas questões caracterizadas por palavras, frases, trechos escritos ou imagens, como as que Eddie Martinez utilizou em Santa Maria. A essas questões, intérpretes-criadores/as respondem a partir de seus corpos e com suas vozes, suas histórias e memórias pessoais, construindo partituras corporais, pequenas cenas ou gestos, numa larga escala de possibilidades que respondam a essas questões de maneira singular, visto que suas respostas carregam o conteúdo das próprias vivências, ao se colarem aos significantes oferecidos pela coreógrafa. Utilizo

⁹ Mais detalhes sobre o processo criativo que compõe esta tese virão no segundo capítulo.

aqui as nomenclaturas de “perguntas e respostas”, “questões-estímulo” ou apenas “questões”, ao referir-me a esse processo.

Busquei identificar quais aspectos do processo criativo da dança-teatro revelam algo da experiência daqueles sujeitos que dançam e como a palavra guia memórias incorporadas no movimento daqueles corpos. Uma elaboração que não passa apenas pela consciência e é antecedida pelo pensamento, mas também por caminhos desconhecidos, em que o corpo traz e expressa fragmentos que marcaram a trajetória de vida, e traços mnêmicos despontam do processo.

Para tanto, seguiremos este percurso abordando a história da dança-teatro alemã até sua retomada por Pina Bausch à frente do *Wuppertal Tanztheater*; em seguida, buscaremos as especificidades do processo criativo desenvolvido por Bausch no que tange às memórias dos sujeitos, num trajeto que evidencia o processo.

BREVE HISTÓRICO

A dança-teatro surge na Alemanha, no início do século XX, proveniente dos estudos sobre o movimento iniciados por Rudolph Laban. Laban (1978) entendia a dança-teatro ou teatro-dança como uma forma de arte em que a expressão do movimento em si mesmo se situava como o foco do ator-bailarino, sendo seu trabalho o de refinar a observação da realidade e dos movimentos internos dos sentimentos e pensamentos para sofisticar e diversificar sua movimentação. Esta era sua principal preocupação, não se interessando por uma estética particular, mas, sim, em como se dava o movimento. Segundo Ciane Fernandes (2007), o termo dança-teatro era usado por Laban para descrever dança como uma forma de arte independente de outras, baseada na correspondência de qualidades de movimento, dinâmicas e de percursos no espaço.

Laban fundou sua pesquisa no movimento humano como constituído dos mesmos elementos, seja na vida cotidiana, na arte, no trabalho, estudando exaustivamente seus componentes, focando tanto na parte fisiológica do movimento, quanto ao que leva seres humanos a se movimentar. Segundo esse autor, em seus centros de pesquisa buscava o retorno à espontaneidade dos movimentos naturais e acreditava que uma vivência plena

e consciente desses movimentos produzia um desenvolvimento profundo em seus praticantes (LABAN, 1978).

Apesar de conservar alguns movimentos do ballet, Laban se interessava pela “dança livre”, visando libertar o corpo de suas rédeas, buscando integração de corpo, mente espírito, emoção, vida e movimento. A categorização proposta por Laban identifica os movimentos e cria um vocabulário que surge do corpo para fora e não de uma nomenclatura imposta externamente (SANCHEZ, 2010).

Laban irá explorar a arte do movimento em suas mais variadas relações, contribuindo fortemente para o estudo do movimento para a cena, seja na dança, na mímica ou no teatro. Sua compreensão complexa engloba a percepção de que o movimento está presente em toda ação humana, desde os mais simples gestos do cotidiano até o mais rebuscado e intencional movimento na cena. Entende que a arte do movimento no palco incorpora a totalidade das expressões humanas, desde o falar, a representação, a mímica e a dança. Atribui aspectos visíveis e não visíveis ao movimento, estados interiores e corporais que influenciam e caracterizam os movimentos, além de atestar seu propósito em direção a valores tangíveis ou intangíveis, o que modifica nossa interpretação e execução do movimento (LABAN, 1978).

A conexão que Laban estabelece entre os diversos sistemas que compõem o humano, desde a parte fisiológica até seus anseios e memórias, é o que nos interessa principalmente e se relaciona com a construção poética de Pina Bausch.

Discípulos de Laban, Kurt Jooss e Mary Wigman antecedem Pina Bausch, sendo os principais nomes relacionados à história da dança-teatro e ao seu surgimento. Mary Wigman seguiu sua pesquisa em direção ao que se denominou *Ausdrucksanz* ou dança de expressão, traduzida como “dança expressionista” (SILVEIRA, Juliana, 2009) e se interessava mais particularmente pela expressão individual, por relacionar o movimento com o sentimento. Discordava do uso de técnicas como a dança clássica para formar bailarinos, pois acreditava que essa técnica limitava a expressividade. Em contrapartida, achava que formar o/a bailarino/a relacionava-se com possibilitar a escuta de si e de suas pulsões.

Mary Wigman (1974/1963) entende a dança como uma linguagem viva que fala sobre o ser humano sem mediação, que se dá pelo corpo, através de imagens e alegorias de suas emoções e de sua necessidade de se comunicar. Afirma que o movimento do corpo

sozinho não é dança, mas é o elemento primevo sem o qual a dança não é possível, e a emoção daquele que dança libera o impulso que tornará visível suas imagens ainda invisíveis. Segundo a autora, quando o movimento se une às imagens invisíveis do/a artista na tentativa de torná-las visíveis, então trata-se de dança. É no movimento do corpo que essas imagens sobem ao palco e ganham poder pulsante e ritmo. Tempo, força e respiração são elementos que permitem a dança. Ela escreve sobre seus processos de criação e da constante tentativa de aproximar a imagem que chega como um *insight*, ao que será o trabalho final. Na busca dessa aproximação as tentativas se repetem e se reinventam, sendo impossível alcançar uma imagem definida, mas sim uma aglomeração de imagens.

Em paralelo a Wigman, Kurt Jooss utilizou a pesquisa de Laban sobre o movimento, o espaço e as qualidades expressivas do movimento para desenvolver o que denominou formalmente de “dança-teatro”. O termo teria sido utilizado pela primeira vez por Laban, porém Jooss foi o primeiro a usá-lo de maneira formal e consistente. O coreógrafo buscava um termo que melhor abarcasse sua pesquisa naquele tempo e cunhou também o “balé drama”. Nessa tentativa e ainda sob essa denominação, teve grande reconhecimento por sua peça “Mesa Verde”, em 1932 (SILVEIRA, 2009).

Para Jooss, o uso da técnica clássica e das correntes modernas no treinamento dos bailarinos não se colocava como obstáculo à sua expressão. A colagem como estratégia dramaturgica também fora utilizada por Jooss. Anos depois, esse tipo de organização viria a ser característica marcante no trabalho de Pina Bausch.

Jooss se interessava pelo desenvolvimento de temas sócio-políticos através da ação dramática de grupo. Estes temas são também frequentes no teatro épico de Bertold Brecht, que se apresenta como uma influência para a dança-teatro alemã, sobretudo na maneira de instigar o público, com reconhecimento de situações cotidianas, sua ação e tomada de decisão para mudá-las (CLIMENHAGA, 2009).

O interesse de Kurt Jooss perpassa pelas nuances autorais da expressão do/a dançarino/a, assinalando o interesse no/na artista-intérprete como um ponto-chave para sua dança teatral (SILVEIRA, 2009), elemento que percorre o trabalho de Pina Bausch. Jooss foi um dos fundadores da *Folkwang Hochschule*, em Essen, Alemanha. Lá, desenvolveu junto a Sigurd Leeder sua própria metodologia de trabalho. Acreditava que o/a bailarino/a não devia estar preso/a a moldes fixos de movimentação e encorajava a busca de aspectos

peçoais no desenvolvimento da dança de cada um/a. Jooss e Leeder, apesar de seguirem uma metodologia própria, traziam forte influência dos estudos do movimento de Laban, suas qualidades expressivas e noções espaciais.

Pina Bausch inicia seus estudos de dança na *Folkwang Hochschule*, em 1955, e, desde então, sua proximidade com Jooss segue uma crescente, sendo este um de seus principais mestres. Bausch aborda sua formação na *Folkwang* como importante influência para o seu posterior trabalho como coreógrafa, ressaltando o contato com as variadas formas artísticas na escola e a constante relação com o espaço (SILVEIRA, 2009).

Além da forte presença do trabalho de Kurt Jooss, Bausch realizou parte de seus estudos de dança em Nova Iorque nos anos 1960. Climenhaga (2009) assinala que, apesar de não haver qualquer registro que aponte marcas daquele período no modo de criar bauschiano, é possível perceber que a coreógrafa incorpora e altera características semelhantes, utilizando-se de grande aporte visual e sonoro, favorecendo o processo sobre o produto e gerando experiências inusitadas entre bailarinos/as e plateia. Além disso, na época, acontecia um movimento de artistas da dança e das artes plásticas que se preocupava com ações sócio-políticas, como direitos humanos, meio ambiente e feminismo. Muitos trabalhos interativos dos anos 1960 utilizavam técnicas de colagem, ao invés de abordarem um tema central, além de se utilizarem de movimentos do cotidiano das ruas transportados para a cena. São aspectos que se assemelham à produção bauschiana.

Um apreço pela interação entre as diferentes formas artísticas é evidenciado por Bausch ao abordar sua formação na *Folkwang Schule* e aparece também no conjunto de sua obra. A relação de Pina Bausch com a *Folkwang* é perpetuada através de seus bailarinos, bem como pela pedagogia do treinamento oferecido na companhia *Wuppertal*, fundindo as danças clássica e moderna.

Segundo Climenhaga (2009), o período em que Pina Bausch estava em Nova Iorque foi marcado por muitas transformações na dança, no teatro e na performance, atravessamento entre dança, performance e teatro e outras formas como pintura, escultura, música, dando origem a novos formatos. Ainda que não haja documentos que atestem uma influência direta de Pina Bausch com esses movimentos, há uma possível congruência, pela proximidade temporal. É o que também conclui Silveira (2009):

Podemos identificar vários pontos em comum nos procedimentos utilizados nos happenings e na dança pós-moderna americana com os procedimentos que foram usados futuramente por Bausch na dança-

teatro: a presença visceral direta e aberta para o público, numa tentativa de quebrar estruturas codificadas de tradição consideradas como inibidoras; o interesse no processo mais que no produto; a quebra de fronteiras entre as artes e quebra das fronteiras entre a arte e a vida, entre outros (p. 17).

Após o período em Nova Iorque, Pina Bausch volta para a Alemanha e passa a integrar o Ballet de Wuppertal como solista. Em 1968 assume a direção do departamento de dança da *Folkwang*, após Kurt Jooss se aposentar. Alguns autores, como Jochen Schmidt, afirmam que 1967 pode ser considerado o ano de fundação da nova dança-teatro alemã. Foi o ano de criações concomitantes de Bausch e Johann Kresnik, utilizando uma estrutura de dança-colagem, com elementos díspares e mudanças dramáticas abruptas em equilíbrio (SILVEIRA, 2009).

Lícia Sanchez (2010) afirma que as rupturas trazidas pela obra de Bausch surpreendem, na medida em que fogem da constante linearidade prevista na cena ocidental. Ruptura esta que distancia Pina Bausch da dança “pura”, interessando-se, como já dissemos acima, não em como as pessoas se movem, mas no que as move, considerando o plano das emoções, em detrimento daquele da forma. Bausch cria, segundo esta autora, uma terceira dimensão que não trata apenas da soma do teatro e da dança. Sua dança-teatro prioriza a totalidade expressiva de intérpretes-criadores/as e toma por base a sensibilidade da coreógrafa e dos/as bailarinos/as. A autora citada aponta que Bausch se aproxima do teatro sonhado por Jooss, mas subverte com a criação de novos formatos.

Em 1971, o termo dança-teatro foi reutilizado pela primeira vez para nomear uma companhia alemã, por Gerard Bohner, retomando o termo usado na década de 1920. Já em 1973, Bausch assume a direção do *Wuppertal Ballet*, após o sucesso de crítica de uma coreografia criada no ano anterior, muda o nome da companhia para *Wuppertal Tanztheater*, como segue até os dias atuais, e nela permanece até sua morte, em 2009 (CYPRIANO, 2018).

Segundo Carmen Patersnostro Schaffner (2011), o *Tanztheater* tornou-se um termo-conceito, bem como uma representação da história cultural da Alemanha pós-guerra, numa estética em que influências norte-americanas se misturavam a influências da dança tradicional alemã. A autora ressalta ainda a fusão entre dança e teatro promovida pela dança-teatro e o entendimento de que o corpo poderia expressar algo por si mesmo, o movimento ganhando, assim, expressão própria. A partir de então, a coreografia sairia de

um padrão de exibição técnica para que a dança viesse a comunicar através do corpo, o que transforma o papel do dançarino, que passa a ser “ator-dançarino”. A dança-teatro passa a ser seguida também por diretores de teatro que veem nesse modelo maior independência entre texto, expressão corporal, estrutura lógica, ampliando possibilidades de autodeterminação artística e combinando autoria entre diretores, atores e bailarinos.

Essa mesma autora aponta também a influência da vanguarda do teatro europeu do século XX, nas figuras de Brecht e Artaud, na dança-teatro. Esses dois artistas desempenharam importante papel na concepção de um teatro com maior liberdade, menos ilusionista. O teatro brechtiano com seu distanciamento e estranhamento trouxe para a dança-teatro uma nova forma de representação cênica, animada pela ideia de apresentar, em lugar de representar, trazendo para as cenas um aspecto objetivo e claro, em que emoções estejam a serviço do texto e da cena, ao invés de obscurecer as atuações. Nesse caminho, a dança-teatro utiliza jogos de improvisação e brinca com o lúdico em suas expressões, traz o cotidiano para cena através de fragmentos de falas ou expressões corporais, movimentos inacabados, trechos incompletos que, na colagem espetacular, despontam para amplas interpretações e leituras da sociedade e dos indivíduos (SCHAFFNER, 2011).

O PROCESSO CRIATIVO BAUSCHIANO DE PERGUNTAS E RESPOSTAS

A revolução que Pina Bausch produz na dança contemporânea se apresenta desde muito cedo em suas peças, mesmo aquelas em que sua linguagem coreográfica e forma de criar ainda apontavam para uma estrutura mais convencional em que os movimentos eram concebidos e ordenados pela coreógrafa, agrupando-os numa grande coreografia grupal, entrecortada por solos, duos e que, geralmente, continham enredo e narrativa mais ou menos lineares que se desenvolviam ao longo do espetáculo.

No entanto, o que suscita meu desejo de pesquisar e aprofundar diz respeito a um método de criação específico, em que a fonte, a nascente, se encontra no interesse que a coreógrafa direciona aos/às bailarinas/*performers*, que são também atores e atrizes e, em certa medida, intérpretes-criadores/as. Trata-se de uma atenção à história pessoal e à criatividade que emerge de cada um/a ao ser confrontado/a com um questionamento, um estímulo. O que esta ação de pergunta e resposta desencadeia é o que marcará um giro na

forma de criar de Pina Bausch e que atrairá olhares e curiosidade de pesquisadores/as e profissionais da dança a partir de então.

Neste processo, que ficou conhecido como processo ou método de perguntas e respostas, apresentado dessa forma por diversos pesquisadores, (CLIMENHAGA, 2009; CYPRIANO, 2018, SILVEIRA, 2009) o que me chama mais atenção diz menos respeito à originalidade no formato de concepção das obras, mas muito mais a como esse método desencadeia nos/as bailarinos/as e no próprio processo grande complexidade, que se deixa ver tanto nos resultados finais, a saber, as obras em si, como nas entrelinhas do processo, a que temos acesso por meio daqueles e daquelas que trabalharam e pesquisaram no *Wuppertal Tanztheater*.

No que concerne às obras, citamos suas colagens inesperadas, temáticas difusas, numa associação livre que deixa o/a espectador/a vibrando e atento às próximas cenas, além de movimentos intensos e rigorosos, somados às imagens oníricas, por vezes surrealistas, e a fé cênica que cria uma cumplicidade entre elenco e público, ao compartilhar passagens de vida ou temáticas íntimas.

Já no processo, o trabalho com perguntas e respostas parece provocar um mergulho na memória pessoal e no repertório íntimo de cada intérprete-criador/a, o que gera uma produção honesta, rigorosa cenicamente, potente em suas possibilidades de remontar uma cena vivida ou rememorada, adulterada pela própria lembrança e propósito cênico, mantendo a memória num lugar fundamental nesse caminho.

No período à frente da *Wuppertal Tanztheater*, Pina Bausch ficou conhecida pela potência de suas obras e pelos temas que suscitava. Foi aí também que desenvolveu tal processo que marcou sua carreira e a história da dança-teatro, criando uma forma de trabalho que ultrapassa barreiras entre teatro, dança e performance e privilegia o conteúdo trazido por intérpretes-criadores/as para a construção da cena.

O método de perguntas e respostas começou a ser utilizado por Bausch no fim dos anos 1970. Bentivoglio (1994, citado por MUNIZ & SILVEIRA, 2013) indica que foi no processo de criação da peça *Barba Azul* (1977) que Bausch começou a utilizar o método. Em 1978, ele se estabeleceria com a criação da peça *Ele a levou pela mão ao castelo, os outros os seguiram* (1978), inspirada em *Macbeth*, de Shakespeare. Esse novo método marca uma transformação definitiva em seu modo de criar.

Antes disso, Bausch passou por um primeiro momento em sua companhia em que alternava criações de óperas de dramaturgias contínuas e coreografadas por ela, como é o caso de *Ifigênia in Taurus* (1974), *Orfeu e Euridice* (1975), *Sagração da Primavera* (1975) e criações com dramaturgia em colagem, a exemplo de *Fritz* (1975). Mesmo quando coreografava ópera com textos preexistentes, a dança-teatro de Bausch enfocava elementos que se relacionavam e geravam reflexões sobre tempo, desejo e corpos (MUNIZ & SILVEIRA, 2013).

Nos escritos sobre as perguntas realizadas por Bausch, há relatos de que as temáticas abordadas diziam a respeito de medos, desejos, infância, amor, tristeza, questões sobre relações humanas e como os intérpretes-criadores/as a revelavam a partir de suas histórias. Birringer (1989) afirma que a coreógrafa provocou uma verdadeira revolução no cenário coreográfico mundial, criando peças que continham um desenrolar psicológico, com a linguagem corporal, gestos e histórias de dançarinos/as, indo além do realismo de superfície, trazendo sequências profundas, desvelando camadas da vida cotidiana que escondem desejos íntimos e medos, anseio por amor e aceitação, além de sentimentos obscuros como inveja, insegurança e vaidades.

Caldeira (2010) situa a memória no trabalho bauschiano de criação como o grande articulador dos temas que aborda. Traz como expoente a produção fílmica *O lamento da Imperatriz*, único filme dirigido pela coreógrafa, com um fragmentário enredo composto das histórias vivas de seus/suas intérpretes-criadores/as, daquilo que lhes ficou marcado no corpo, compilados no filme como matéria simbólica. Acreditamos que a célula motriz para a realização de seu trabalho, para além de sua sensibilidade e acuidade profissional, seja essa forma de extrair de bailarinos e bailarinas rastros de memória, nas composições criadas.

Raimund Hoghe (1981/1989), dramaturgo que trabalhou por uma década com Pina Bausch em Wuppertal, nos traz o olhar de quem vivenciou de dentro o processo de criação bauschiano. Seu livro, escrito em notas curtas, traz passagens do processo de criação da peça *Bandoneon*, de 1980, e exemplos de perguntas feitas pela coreógrafa, respostas elaboradas pelos/as bailarinos/as, além de comentários e conversas sobre ensaios, anotações e comentários de sua parte.

Essa obra nos mostra a evolução desse processo criativo, pouco depois do início de sua utilização pela coreógrafa. As perguntas e respostas inauguram o processo, que, em

seguida, avança para uma triagem feita pela coreógrafa daquilo que lhe interessa das respostas; a seguir novas estratégias de experimentação e composição marcam o trajeto e sua assinatura. Momento que já demonstra a preocupação e autonomia total de Bausch na escolha da forma dos espetáculos. Ocasão em que, segundo Hoghe, Pina conduz o que é pessoal no conteúdo das cenas para além do particular, impedindo o auto-representar e a auto-exposição.

Esse autor nos apresenta algumas características do processo criativo de perguntas e respostas e do jeito que Bausch formulava e conduzia as perguntas, com poucas explicações, deixando com que os *performers* elaborassem suas respostas a partir de associações singulares. É também notável o efeito inquietante que esse processo gerava no elenco, seja pela insegurança quanto à compreensão das perguntas e de como respondê-las, além de abordarem intimidades e terem suas subjetividades reveladas sob a lente de histórias pessoais e ações cotidianas. O autor tenta expor em palavras o que via e ouvia durante os ensaios com a companhia, uma tentativa, pois admite também a impossibilidade da tarefa.

Em seu relato, é possível apreender como a coreógrafa fazia uso das respostas gestuais e chacoalhava seus possíveis signos e significados, da repetição e da mudança de ritmo. Abria assim margem para novas leituras, nuances e invenções, algo que converge com o que Ciane Fernandes (2007) argumenta a respeito da repetição e sua potência no trabalho bauschiano. Aqui, acrescentamos, o embrião dessa potência e mutabilidade se encontra já na lógica do processo de perguntas e respostas.

Hoghe (1981/1989) conta passagens em que Pina enfatiza seu gosto para que cada peça contenha um pouco de cada bailarino-ator/atriz, coautor/a. O autor conta que, durante o trabalho nos ensaios, há temas que são frequentemente abordados pela coreógrafa, a exemplo do *desejo de ser amado*, havendo também uma busca de reconstruir o que se perdeu, a exemplo da relação com a natureza, uma reconciliação. Frequentemente, ela pede que seja algo que tenha mais a ver com os bailarinos. São descritos momentos dos ensaios, em que bailarinos/as ocupam o centro da sala, falando ou encenando suas associações, experiências e histórias pessoais.

Isso nos permite inferir como a memória pessoal conecta-se intimamente ao processo de perguntas e respostas e na abordagem que a coreógrafa faz sobre seus colaboradores. Nesta passagem, Hoghe (1981/1989, p. 14) afirma: “A coreógrafa acompanha a busca de

respostas pelo seu grupo, a lembrança e a (re)descoberta da própria história. Incentiva cada um deles a se posicionar individualmente, a obter seus próprios pensamentos, sentimentos e associações”.

Ouso dizer que esta passagem aponta não só o papel fundamental que a memória dos intérpretes-criadores/as ocupa no processo, mas para uma percepção da qual partilho, de que o processo promove uma “(re)descoberta da própria história”. Uma vez incitados pelas perguntas, os/as *performers* elaboram respostas provenientes de memórias, construindo uma nova roupagem para estas, uma invenção a partir da evocação no presente.

Sobre a formulação das perguntas por Pina Bausch, Hoghe (ibid, p. 15) descreve:

As perguntas não são aleatórias, não são permutáveis. Mesmo quando não se pode delinear a direção que a peça irá desenvolver-se, as perguntas buscam, giram em torno de uma coisa determinada. O não exposto permanece. [...] As perguntas de Pina Bausch, também tentativas de algo descobrir sem nada revelar, conhecimentos a apreender, segredos para preservar. Dizer tudo não é com ela.

O autor apresenta exemplos de questões lançadas pela coreógrafa no processo de *Bandoneon*, como: “pequenos momentos de prazer”, “coisas que o homem faz para ocultar que é vulnerável”, “o que vocês observam em crianças e bebês e lamentam terem desaprendido?”, “em que o tango pode ser bom para tudo?”, “alguma coisa que antigamente não se conhecia e de repente foi vista”, “refletir alguma coisa com o coração”, “o que vocês fazem quando têm muito tempo?”, “o que é e o que poderia ser?”.

Estes exemplos evidenciam o interesse pelas vivências pessoais, impressões singulares e relacionadas a afetos, questões subjetivas e abstratas. Ao mesmo tempo, Hoghe e outros autores que escrevem sobre o processo bauschiano, enfatizam a preocupação que ela tinha na abordagem dessas histórias, afastando a ideia de um sentimentalismo exacerbado.

Além de Hoghe, cuja perspectiva é privilegiada, já que participou enquanto dramaturgo em muitos espetáculos, buscamos compreender o fenômeno também por outro viés, aquele de quem respondeu às perguntas: intérpretes-criadores/as, que tiveram suas memórias remexidas e os únicos capazes de dizer sobre a experiência do lugar de quem a vivenciou com seu próprio corpo.

A bailarina Regina Advento, em entrevista a Helena Katz (1997) descreve como ocorria o método de perguntas e respostas feito por Bausch no início dos processos:

Quando se começa uma peça nova, cada uma pega o seu caderninho, porque precisamos anotar tudo o que fazemos. Até o figurino, o cenário e a música que pensamos para cada cena que montamos. Pina lê e vai escolhendo, geralmente uns 5% de cada um. Ela também tem uma pastinha onde anota tudo de cada um de nós. Um dia ela dá uma lista de tudo o que você deve repetir, do que deve jogar fora e do que precisa ser retrabalhado e como. Aí começa o processo de montagem (KATZ, 1997, s/p).

Contamos também com a colaboração do bailarino Eddie Martinez, a quem entrevistamos para a escrita desta tese (Apêndice 1). Quando questionado sobre o processo criativo experienciado com Bausch, Eddie relata a exaustão sentida após o fim de cada montagem. Em sua opinião, trata-se de um processo muito intenso e difícil, em que as perguntas “permanecem com você”. O artista conta que, através desse processo, experimentou pela primeira vez o lugar de coreógrafo, já que precisava criar seus próprios solos e cenas. Em trabalhos anteriores, dançava o que já havia sido coreografado por outrem. Diz que foi necessário aprender a se expressar com as palavras, além de com a movimentação, algo que não fazia parte de seu repertório anterior, mas era comum no trabalho com a companhia (Apêndice 1).

Sobre a intensidade desse tipo de processo criativo, descreve:

Ela fazia perguntas e a gente tinha que inventar alguma coisa, fosse um movimento ou alguma coisinha e eu nunca fiz isso antes, todo esse processo é muito difícil, sempre foi difícil pra mim e eu sempre, depois de fazer uma peça nova, demorava um ano inteiro para me sentir melhor porque me matava e até o último, o último show que Pina fez e eu também fiz, é tão difícil, quer dizer, sempre tive momentos difíceis em algum momento nas novas peças.” (MARTINEZ, 2021, nossa tradução no Apêndice 1).

Ainda sobre a intensidade do trabalho, Eddie diz que fazer uma nova peça com Pina era estar totalmente imerso na criação; eles/elas passavam, por vezes, meses sendo bombardeados/as por perguntas todos os dias, os encontros duravam cerca de seis horas, o que a seu ver era maravilhoso e exaustivo. No relato de Martinez (Apêndice 1), uma especificidade chama atenção, visto que nos últimos seis anos, ele esteve também no lugar daquele que faz as perguntas. Eddie tem realizado residências com bailarinos/as e estudantes de artes. A partir desta perspectiva, conta que pôde visualizar como o processo é difícil também para os participantes com quem trabalha. É frequente ocorrer uma crise, momentos de irrupção emocional, e ele atribui esses fenômenos à natureza exaustiva e

íntima do método. Afirma que, as perguntas às vezes tocam em questões muito íntimas, trazem à tona questões pessoais e do passado que os mobilizam:

Já vi como isso pode afetar muitas pessoas, essas questões. Às vezes fica muito pessoal, algumas dessas perguntas e como você lida com isso, e às vezes o seu passado volta para te assombrar, vejo que é difícil para muitos e como você lida com isso, colocando-se na frente dos outros respondendo a essas perguntas. Perguntas sobre seu pai ou sobre seu irmão ou algo também muito traumático ou muito bonito, também algo muito bonito pode trazer emoções muito fortes e é isso que acontece. Rebate em momentos diferentes em todos nós, [...] lembrome sempre de momentos em que estou ensinando (nas residências), e que alguém teve um colapso nervoso e fico sempre hesitante em ir e preciso ceder um pouco de espaço e observo quem vai ajudar a quem e então talvez eu vá mais tarde, mas quero que todos experimentem o que estão tendo. E não há problema em chorar, não há problema em ter um colapso nervoso, não há nada de errado com isso. Significa apenas que você está sentindo algo e também com as pessoas da companhia, elas têm colapsos [...] (MARTINEZ, 2021, tradução nossa no Apêndice 1).

Sobre o uso da memória pessoal nesses processos, Eddie conta ter trazido muitas vezes falas sobre sua mãe, seu pai ou sua criação. Diz ser algo recorrente nas criações com Pina Bausch e atribui parte do sucesso de suas obras ao fato de intérprete-criadores/as estarem em cena “sendo quem são” na vida cotidiana. Acredita na ocorrência de uma identificação entre histórias contadas por colegas e entre performers e plateia, a partir das peças.

Falei muitas vezes da minha mãe, do meu pai, da minha criação, tudo isso está espalhado pelas peças e você não consegue se separar do dançarino, sabe? Isso é quem eu sou e isso que torna os trabalhos da Pina tão bons é porque as pessoas são elas mesmas e isso é o que ela queria, sabe, ela não queria que você fosse algum robô, você é quem você é e traga isso com você [...]. Há momentos em que falei sobre alguém, textos de outras pessoas que trazem memórias da minha família porque estou tendo que recitar algo que eu não fiz, mas ainda assim me toca no meu jeito, porque eles estão falando da mãe deles com a culpa deles, mas ainda assim é minha mãe ou é meu pai, sabe? Estou vivendo essas fantasias, vivendo minha fantasia, meu passado tudo de novo. E as pessoas veem e se lembram de seu passado, elas tocam, elas me veem interpretando seu passado e é isso que eu ouço muito ... ‘Oh Eddie neste momento quando [...] me lembrou de [...]. Isso é o que emociona tanto as pessoas em relação ao trabalho de Pina, como é universal, essas coisas que ela fez, é universal, todo mundo é tocado por essas coisas e eles se lembram ou lembram de alguém assim (MARTINEZ, 2021, tradução nossa no Apêndice 1).

Para ele, há uma universalidade no trabalho, pois “todos já passamos por coisas parecidas”. No que tange a uma possível reinvenção de si através do processo criativo, Eddie enfatiza a potência da criatividade e testemunha um novo recomeço que caminha

ao lado de um envelhecimento, após cada criação. Ao longo de seu depoimento, traz um aspecto singular de sua experiência, em que menciona algumas vezes o árduo trajeto no processo, envolvendo exaustão, intensidade, entrega, auto-exigência, perfeccionismo, dificuldade em se expor e em não ser exageradamente racional. A reinvenção de si, como aponta, parece carregar desdobramentos:

Toda vez que eu fazia uma nova peça, era começar outra vez, é como recomeçar, mas eu também envelheço após fazer uma peça, isso me envelhece. Envelheci. Como disse, é simplesmente horrível para mim, depois de fazer um daqueles [processos], mas durante o momento é incrível. A criatividade te revigora, é o que a criatividade faz, faz isso. Enlouquece você também, me enlouquece, às vezes eu não sabia o que estava fazendo, mas eu estava lá, estava dentro, eu consegui. Eu passei por tudo aquilo de novo sozinho porque eu era o dançarino e também o coreógrafo, estava trabalhando em dobro, era ótimo [...] (ibid).

Sua fala nos permite inferir ainda como o processo ajuda a superar as barreiras da intencionalidade e da consciência, gerando este “enlouquecimento”, que aponta para caminhos desconhecidos no ato de inventar, tentar dar respostas. Como se a entrega ao processo permitisse ultrapassar as barreiras da resistência, da dificuldade e do controle, abrindo espaço para um rearranjo criativo. Outro ponto que destacamos em sua fala é o duplo papel de intérprete e criador, bailarino e coreógrafo, o que torna o processo extenuante e enriquecedor.

Para além da construção estética de Bausch, o processo inaugura um método em que são lançadas questões e as respostas vêm em partituras – de movimento, cena, voz – que serão utilizadas para compor a colagem não linear que caracteriza os espetáculos da companhia. Sob o olhar e crivo de Pina Bausch, as peças eram montadas partindo das produções de seus/suas artistas.

No percurso entre o processo criativo e a montagem dos espetáculos, estão envolvidos muitos outros passos e elementos, como escolha de músicas, figurino, cenografia, todos aspectos impactantes na obra bauschiana. Aqui, faremos um recorte específico sobre o processo criativo, no que se refere às perguntas e respostas, considerando sua potência em assinalar caminhos capazes de promover criações cênicas e escritas de intérpretes-criadores/as, sobretudo quando estas questões referenciam-se em memórias como fonte para a criação.

Katz (1989), citando Walter Benjamin, diz: “a recordação tal como lampeja num instante de perigo’ parece ser a estratégia poética e política de Bausch”. A autora põe a lente sobre

o aspecto de trabalhar num lugar entre dança e teatro, sem hierarquizações, em que o movimento segue em direção a um sentido que atravessou diferentes formas de arte. Ao nosso entender, o processo que se inicia com perguntas e respostas é a chave que abre esta possibilidade, sublinhada por Katz: “um enigma, misteriosa relação de abertura-fechamento entre o que se mostra como signo e o real dos objetos que os produziram” (1989, p.10).

Concordo com esta afirmativa e a compreensão de que o trabalho em cena mobiliza os sujeitos que ali se encontram, estabelecendo uma trama de reminiscências verbais e gestuais. Trabalho produzido a partir da memória e de sua plasticidade criativa, possibilitando invenção, bricolagem, que vai além do sentido, e lança uma ponte ao/à espectador/a, que testemunha o gesto e a fala de quem fala de si, tocando também o outro.

RECONSTRUÇÕES NA CRIAÇÃO BAUSCHIANA

Iniciamos este capítulo trazendo um breve histórico para situar o surgimento da dança-teatro alemã e perscrutar a matriz artística que abriga a obra de Pina Bausch e marca seu trajeto. Como já mencionado, um aspecto em específico nos interessa e guia nossas reflexões. Trata-se do uso da memória de intérpretes-criadores/as. Memória, eis o rio, o veio condutor que irá guiar estas e outras linhas nesta tese. Coloco-me a observar um pouco mais essa água corrente, prestar atenção em seu fluxo e em suas cores, sentir suas ondas para saber ou supor suas nascentes, a partir de pistas de pesquisadores/as que associaram o processo bauschiano à memória.

Pesquisas que nos antecederam conduzem ao papel fundamental da memória pessoal de intérpretes-criadores/as na formulação e desenvolvimento de suas partituras. Ciane Fernandes (2007) comenta que muitas questões feitas pela coreógrafa implicam relembrar fatos, histórias ou pessoas que marcaram a vida dos sujeitos envolvidos. Algumas dessas lembranças remetem a dados pessoais, outras estão contextualizadas em seus aspectos sociais e culturais, como perguntas acerca do país de origem de cada bailarino/a.

Ainda que as respostas envolvam lembranças ou fatos marcantes, o tratamento que se dá a esse conteúdo é unicamente orientado ao processo de criação, sendo veementemente afirmado em inúmeras publicações a respeito do método de criação bauschiano, que não

se trata de um método terapêutico. A despeito de não ter objetivo terapêutico, nós e outros autores que se debruçaram sobre esse tipo de processo criativo (FERNANDES, 2007; SANCHEZ, 2010), apontamos para possíveis efeitos subjetivos decorrentes do processo. Trata-se de uma consequência para muitos participantes que relatam e percebem modificações subjetivas sutis após a experiência. Por isso, reconhecemos o potencial desse processo cenicamente, mas também na autoformação daqueles que a ele se submetem. Um breve exemplo disso pode ser retirado da entrevista com Eddie Martinez (apêndice 1), quando o performer aponta o caráter formativo que percebe nas residências artísticas que vem conduzindo desde 2015, a partir de sua vivência com Pina Bausch e o *Wuppertal Tanztheater*. Martinez diz que o processo proposto por Pina Bausch não tinha esse caráter, visto que objetivava a montagem de espetáculos. Em sua experiência, o dançarino encara os participantes das residências como alunos e se interessa pela mobilização subjetiva que o processo lhes causa, bem como em trabalhar suas potencialidades cênicas.

Vimos também na experiência do laboratório de criação, que será explorado no próximo capítulo, este potencial. Evidencia-se pela fala das participantes durante e após o processo. Seus relatos narravam novos *insights*, percepções, arranjos sobre si e na compreensão do outro, da outra, com quem trocaram no processo.

O trabalho de Lícia Sanchez (2010) a respeito do processo criativo da dança-teatro e que ela denominou Dramaturgia da Memória traz uma importante contribuição para a área das artes cênicas ao delimitar e nomear a dramaturgia memorialista a partir da experiência que teve no *Wuppertal Tanztheater* e com o processo criativo bauschiano. Sua construção sustenta a memória como princípio de criação e aponta também uma série de princípios relativos ao processo criativo bauschiano. São eles: ser você mesmo; não atuar; ser justo ao tema, mas não ser óbvio; não intelectualizar; ser simples; não banalizar; não querer mostrar o que se quer dizer; não ser abstrato; não caricaturar.

O acesso a esses princípios e à noção de Dramaturgia da Memória (SANCHEZ, 2010) nos auxiliou na compreensão do processo bauschiano e na condução do laboratório de criação. Não nos guiamos estritamente por seus princípios, visto que não propusemos uma réplica do processo da dança-teatro, mas nos inspiramos no sentido de elaborar com as participantes algo que lhes fosse próprio, uma criação autoral, sem preocupações com técnica ou com exibição. Em sua argumentação, Lícia acrescenta que os e as intérpretes

passam por uma explosão de associações entre o eu e o que o tema desperta neste eu, que atravessa as histórias vividas, imaginadas e sonhadas. Com o tempo, no trabalho, vai-se tornando possível alcançar uma tomada de consciência que permite entender como processar respostas e se despojar de modelos.

Na percepção de Lícia Sanchez (2010), que acompanhou uma montagem da coreógrafa já em um momento avançado da carreira de Pina, é preciso sentir o trabalho, além de vê-lo e ouvi-lo. As perguntas normalmente giram em torno de um tema determinado, que não é revelado anteriormente. Após a pergunta-estímulo, o/a intérprete deve mostrar uma linha de movimento com início, meio e fim, passível de ser repetida, diferenciando-se, deste modo, de uma livre improvisação, em que não há preocupação em rememorar o que foi encenado. Nas associações feitas pelos e pelas intérpretes, a autora enfatiza que Bausch pretendia o desnudamento, mas, ao mesmo tempo, que não pusessem em jogo problemas psíquicos. Além disso, ela priorizava o fato de não interpretar demais e correr o risco de criar uma caricatura.

O processo criativo bauschiano é conduzido de forma a extrair o que há de autêntico e singular nas respostas dos/das intérpretes, enfatizando sempre experiências de vida, experimentando possibilidades, trazendo associações complexas entre a ação e o estímulo e seguindo uma lógica de criação que, apesar de conter a movimentação criada por cada intérprete, corresponde a uma condução “sútil e afetiva” de Pina Bausch. O resultado é uma peça final composta como algo único e escolhido pela coreógrafa, a partir do que foi apresentado pelo grupo: “No caso do *Wuppertal Tanztheater*, as pessoas que trabalham no grupo são peças importantes nas criações, todavia é Bausch quem determina toda concepção das peças, com sensibilidade; seleciona e recorta as ações, costurando-as da forma que quer” (SANCHEZ, 2010, p. 66).

Em sua *Dramaturgia da Memória*, Lícia Sanchez (2010) propõe uma discursividade própria, que surge no retorno ao trabalho de Pina Bausch, um retorno ao processo de Pina para repetir, lembrar o que se esquece e ser estimulada a ser “ela mesma” com sua memória. No encadeamento de ações que se organizam no pensamento da artista e no corpo em cena, projetando-se a *Dramaturgia da Memória*. Memória, para a autora, é entendida como um acervo de lembranças, um arquivo vivo e a Dramaturgia da Memória como um processo criativo.

Sobre a articulação entre o processo criativo da dança-teatro de Pina Bausch e suas perguntas-estímulo e a dramaturgia da memória, Lícia Sanchez afirma:

Quando nos concentramos para trabalhar um determinado tema, não pensamos em nada, não vem à consciência nenhuma imagem, voz ou pensamento, até que apareçam novos conteúdos gerados pelo silêncio. De fato, nesse momento o criador tem a oportunidade de pôr em cena evocações de seu inconsciente, fazendo do seu ofício uma ferramenta de autoanálise e transformação. Na dinâmica psíquica do criador, traços inconscientes emergem como conteúdos no momento do processo criativo e podem, então, ser manipulados conscientemente pelo criador-executante, descrito neste trabalho como o ator-dançarino em quem nasce a dramaturgia da memória (SANCHEZ, 2009, p. 82).

Sobre o processo dramaturgicamente memorial, Lícia Sanchez complementa que se trata de um instrumento disponível a quem se interessa em mexer nas águas da memória, não se restringindo a uma cultura ou tema específicos, argumentando que o processo resgata um tipo de universalidade que a autora atribui ao caráter arquetípico do imaginário humano. A interlocução teórica que esta autora aborda perpassa conceitos da psicologia junguiana referentes aos arquétipos e à fenomenologia de Maurice Merleau Ponty. Nos afastamos dessas conjecturas, ao pensarmos o processo criativo em articulação com a acepção de memória proposta pela psicanálise, as escritas de si e do feminino, que se associam também à teoria psicanalítica e as noções de devaneio poético e imaginário de Gaston Bachelard (1988). Compartilhamos, todavia, a chave da nossa compreensão e o uso da memória para a criação e para desdobramentos subjetivos de intérpretes-criadores/as.

Nosso percurso impõe ainda uma diferenciação da ideia de memória tal como utilizada por Lícia Sanchez (2010), como este “acervo de lembranças, um arquivo vivo”, já que entendemos que não só de lembranças é feita a memória, mas também dos esquecimentos e descontinuidades que a compõem (COUTINHO, 2004; CASTELLO BRANCO, 1994). Aproximamo-nos da concepção trazida pela psicanálise freudiana e atualizada por Lacan. Ao longo da tese, trataremos de forma mais esmiuçada essas convergências epistêmicas.

Sobre o início do uso do processo de criação e as perguntas lançadas pela coreógrafa, Ruth Amarante, uma das bailarinas do *Wuppertal Tanztheater*, afirma: “Ela [Pina] começou a fazer umas perguntas para a companhia, e deixava livre como a pessoa quisesse responder. Você poderia responder em forma de movimento ou fala, ou o que lhe desse na telha, e até hoje é assim” (apud FERNANDES, 2007, p.165).

A partir de seu método de perguntas e respostas, Pina Bausch explorava também a potência criativa de seus e suas bailarinos/os que, além de excelente técnica de movimento, treinando balé clássico diariamente, tinham que ter habilidades performativas, de canto e de articulação discursiva, já que a coreógrafa também explorava essas habilidades em cena. Os/As bailarinos/as eram verdadeiros atores e atrizes e esse método de perguntas e respostas transformaria não só o jeito de criar na *Wuppertal*, mas também moldaria um outro tipo de bailarino/a. Hoje, estes recursos são muito utilizados em obras de dança contemporânea e performance. Depoimentos atestam que, a cada montagem, a diretora preparava cerca de 100 diferentes questões. Dentre essas questões frequentemente eram anunciadas perguntas sobre histórias de vida e lembranças. Perguntas como “o que será que estamos sempre esperando?” e “De onde vem essa necessidade de ansiar por algo?” eram reiteradamente endereçadas ao grupo (KATZ, 2009).

Ciane Fernandes (2007) atenta para o fato de que Bausch conduzia o processo de uso da memória para uma reconstrução simbólica (em movimentos e palavras), ao invés de simulações ‘diretas’ ou ‘espontâneas’ dos fatos¹⁰. A autora acrescenta que nessa fase da criação, a coreógrafa parecia se importar mais com a tradução das experiências passadas em linguagem simbólica do que com a expressão de experiências presentes. Sobre esse aspecto, Ciane Fernandes afirma (2007, p. 50): “Nesta fase do processo criativo, a representação simbólica traz as experiências passadas precisamente como a ausência da experiência atual”.

Após essa fase, Bausch dava segmento ao processo criativo pedindo que repetissem muitas vezes algumas das sequências que haviam criado (selecionadas por ela) e intercalassem com movimentos de sua autoria, que deveriam ser incorporados em alguns intervalos dos movimentos dos intérpretes-criadores/as. Segundo Fernandes (2007), este desdobramento provocava uma modificação nas experiências dos/das bailarinos/as e da plateia, expandindo possibilidades de interpretação e associações pessoais.

Para Fernandes (2007), a repetição utilizada pela coreógrafa abre a possibilidade de subverter significados iniciais gerados com a cena e cria novas possibilidades

¹⁰ Em seu livro **Dança-teatro: repetição e transformação**, Ciane Fernandes faz referência a um episódio em que Pina pergunta aos dançarinos “como eles choram” e à recusa de um dos dançarinos em responder a esta pergunta (2007, p. 48).

interpretativas, seja para bailarinos/as, seja para a plateia. Os significados tornam-se então transitórios, emergem e dissolvem-se em meio à repetição. Esta ideia de novas significações e interpretações oriundas do processo criativo que se inicia com o retorno à memória se relaciona com a ideia de memória que compartilhamos.

Memória aqui é entendida como descontínuos clarões, não fidedignos a fatos, mas sim à interpretação, por vezes “alucinatória”, da experiência factual interpretada pelo sujeito. Esta ideia de memória que foi traçada por Freud (1895/2006) compreende a partir deste termo que as histórias pessoais, as biografias são também invenções, à medida que contêm interpretações próprias daquele ou daquela que escreve ou conta sua vida. Nesse entendimento, com o qual compartilhamos, uma biografia, ainda que objetive lidar com fatos e precisões historiográficas, estará sempre à mercê de discontinuidades e imagens novas, acrescidas no processo de lembrar.

Para o que proponho aqui, interessa esta fase inicial do processo criativo bauschiano, em que os veios da memória capturam cenas novas e, ao mesmo tempo, remanescentes, a partir da livre associação com temas, questões e perguntas feitas a bailarinos/as. Os desdobramentos estéticos e que integram a cena final das peças não serão analisados aqui, mas podem aparecer pincelados de forma a identificar encaminhamentos do processo.

Em um trecho da entrevista cedida pela bailarina Ruth Amarante a Ciane Fernandes (2007), ela aponta o uso das lembranças no processo criativo:

Ela [Pina] faz outras perguntas que implicam recordações. Há muitas perguntas sobre como era o seu país, perguntas especificamente culturais, como era sua infância... pessoas importantes na sua vida, importantes na sua infância [...] como é muito pessoal, tem um monte da história de cada um em cada improvisação [...] (FERNANDES, 2007, p.169).

Além dessa relação, Fernandes (2007) defende que, no trabalho de Bausch em cena, existem momentos em que a repetição desloca a dança-teatro para uma não-representação. Tem-se assim aparições do real¹¹ no âmago do simbólico. O que

¹¹ O real, o simbólico e o imaginário compõem os três registros apresentados por Jacques Lacan como constitutivos do mundo humano. O registro do real passa por algumas conceituações ao longo de sua obra, e, ao fim de seus seminários, se apresenta como da ordem do impossível, no que diz respeito ao que foge da experiência da linguagem. O impossível de ser dito ou representado pela linguagem. Em seu seminário XVII, *O avesso da Psicanálise* (1969/70/1992), Lacan afirma: “[...] o real é o impossível. [...] É o impossível na qualidade de escolha lógico: aquilo que, do simbólico, se enuncia como impossível. É daí que surge o real (p.116).

aconteceria é que a repetição levada a seu limite provoca uma quebra na representação, um abismo aberto repentinamente.

A condução bauchiana do processo criativo permitiria diversas possibilidades de a repetição atuar, para além da representação. Ciane Fernandes (2007) nos diz que a repetição abre um espaço vazio entre público e elenco, permitindo que bailarinos/as e plateia se defrontem com uma atualização de sua incompletude estrutural, indicada pela impossibilidade de o simbólico abarcar tudo, o que os leva a estarem de frente para momentos em que a dança-teatro toca o real, aquilo que é impossível de ser representado.

Desta maneira, a repetição se liga ao vazio e, por sua vez, ao impossível. Mas não só a repetição, também o trabalho com as memórias evoca o real, porque nos convoca a buscar um contorno simbólico que o envelope, no mundo da linguagem. As lembranças trazidas no processo também estão suscetíveis a novas e constantes modificações, novas narrativas que surgem durante o trabalho. O acesso a estes veios da memória e a conseguinte reconstrução simbólica a partir de respostas a perguntas permitem a emergência de novas narrativas do vivido, podem promover um tipo de elaboração que resulta em uma reinvenção cênica, esforço de simbolizar o indizível. Sobre este ponto, Dominique Mercy, bailarino integrante da *Wuppertal Tanztheater* desde 1973, nos fornece pistas, quando afirma que desde o início sentiu muito interesse por essa forma de trabalho, pois através do método começava a descobrir algo sobre si mesmo (MUNIZ & SILVEIRA 2013).

A repetição, além de trabalhar na franja entre representação e não-representação, nos permite pensar em uma elaboração do material utilizado por intérpretes-criadores/as no processo criativo, tendo as memórias como disparador. Isto nos aproxima da relação entre repetir e elaborar, desenvolvida por Freud (1914/2010), em que acontecimentos do passado, recalcados, precisam passar por inúmeras repetições e até transformações e deformações, seja no discurso, seja em ato, até serem passíveis de elaboração por parte do sujeito (neste caso, em análise). Os conceitos ligados à memória desenvolvidos por Freud no início de seu percurso teórico, e que nos interessam para a discussão proposta nesta tese, serão trazidos de forma mais detalhada no capítulo 3.

Sobre o que concerne às lembranças, voltamos a Ciane Fernandes (2007), quando defende semelhanças entre o processo vivido em análise, entre analisando e psicanalista, e o processo bauchiano.

Mesmo com objetivos bem distintos, a dança-teatro de Bausch utiliza-se do mesmo princípio, questionando a dança e seus participantes divididos entre dançarinos e plateia. As peças desenvolvem-se a partir da reconstrução simbólica das experiências dos dançarinos em respostas a estímulos verbais da coreógrafa. Seus trabalhos partem da ausência da experiência presente e da onipresença da linguagem, sem uma significação única [...] como nas teorias de Lacan, o Wuppertal Dança-teatro ‘reescreve a história’ (FERNANDES, 2007, p. 128).

As perguntas-estímulos conduzem dançarinos e dançarinas a adentrarem em suas memórias e utilizarem-nas como matéria-prima para a construção de partituras corporais ou cenas que comporão os espetáculos. A elaboração dessas lembranças e das experiências vividas propiciam uma nova construção a respeito dessas experiências, uma reconstrução do vivido. Numa ação retroativa, o presente reconstrói o passado e gera novas possibilidades interpretativas para o sujeito que acessa essas recordações. O foco não é a verossimilhança entre fatos vividos e aqueles recordados; uma invenção é o que está em jogo no procedimento artístico.

No procedimento analítico, a invenção também está em jogo, no entanto, com objetivos distintos. Enquanto no processo artístico esta invenção está a serviço da criação cênica e produz efeitos sobre o sujeito por consequência, numa análise, a associação livre e o ato analítico trabalham na direção de uma invenção para o fim de análise. Invenção que extrapola a tentativa de formular uma verdade definitiva, mas de encontrar um arranjo, um saber-fazer com o próprio sintoma do sujeito, que outrora trazia sofrimento, possibilitando, então, lidar com o impossível, o indizível do real (MELLO, 2014).

Considerando as mudanças e os questionamentos produzidos no século XX, quando a arte se firma para além do belo, ultrapassando a ideia de representação, levando à reflexão, deixando permanecer o enigma e colocando-o no centro da obra, Marie Helène Brousse (2009) aponta para o saber do artista, que se encontra na singularidade de seu ato, toca o real, dando-lhe contorno. Por vias distintas daquelas de uma análise, o artista e sua obra promovem um saber. Aqui, não há um trabalho sobre o sintoma e uma depuração desse, mas em ambos há uma invenção.

Daí, apontamos o caminho para pensar no relevante papel da prática artística na formação humana, promovendo uma relação singular com a subjetividade, criando um contorno para o impossível da existência humana, questionando nossa atuação no mundo perante o outro, desenvolvendo um olhar sensível atravessado por essa experiência.

O depoimento de Julie Shanahan, bailarina da companhia de Bausch, demonstra a reconstrução simbólica feita no processo bauschiano:

Eu não sabia se estava respondendo ao que Bausch havia perguntado. Eu não a fiz para o público. Eu a fiz como se conversasse comigo mesma, a meu respeito. É muito pessoal. O beijo do meu pai ainda permanece como uma memória, mas muda em cena. Eu beijei tantos homens entre aquela experiência e hoje, que de algum modo o beijo do meu pai torna-se diferente; torna-se o beijo de outros homens [...] originalmente é uma memória feliz, mas em cena torna-se melancólica. Eu sou uma pessoa sozinha falando de beijos que gostei e que não gostei. Mas eles tornam-se um, porque eu não encontrei o amor (SHANAHAN apud FERNANDES, 2007, p. 134).

Nesta passagem, a dançarina explicita a ideia de que o processo criativo suscita uma reinvenção formulada entre corpo e palavra, a partir das memórias. Confluímos com a ideia de que a dança-teatro de Bausch, por meio de um movimento do presente em direção ao passado e um retorno ao presente, gera novas configurações e efeitos para a experiência de estar no laço social.

Em nosso trabalho, colocamos a luz não sobre a repetição, mas sim, sobre a natureza própria da memória, sua mutabilidade, deixando traços maleáveis e imagéticos, passíveis de reinvenções, revelações, omissões e novos arranjos, fieis à propriedade particular do ser de linguagem de se reinventar. Com isso, consideramos o papel da repetição na estruturação do sujeito, mas, visamos, sobretudo, entender como um processo criativo inspirado no processo bauschiano e em improvisações entre dança e escrita, através do uso da memória, (re)cria experiências novas e que, contudo, marcaram o sujeito, gestando uma reinvenção de si e uma escrita singular, que possibilitam a montagem poética e conferem um novo contorno, um novo fluxo àquelas experiências. Para isto, em nosso processo criativo, utilizamos não só o movimento, mas a escrita como aparato para a criação cênica.

A seguir, apresento o laboratório sobre o qual esta pesquisa se moveu nesses últimos anos.

CAPÍTULO II

O LABORATÓRIO DE CRIAÇÃO “MEMÓRIAS E ESCRITAS DE MULHERES (IM)POSSÍVEIS”

Recontar a memória é reconstruir o passado. Já não sei onde ficava a mangueira ou o chuveirão. Não sei se ali era mesmo a porta da casa, mas sinto o cheiro que toma meu corpo de memória (R.B.).

Memórias e escritas de mulheres (im)possíveis foi o nome escolhido para o laboratório de criação que não só integra esta pesquisa, como é seu coração. É nesse laboratório que a pesquisa pulsa e se ergue enquanto prática e experimento, na fricção entre as subjetividades que no laboratório vão se cruzar. O que viria a ser um laboratório artístico, e não terapêutico, pensado para mulheres (im)possíveis? O que é ser uma mulher (im)possível e de onde surgiu o nome que dá título à tese?

Um processo de criação segue um fluxo complexo, absorve muito do que vemos, lemos e vivemos antes e durante sua ocorrência, e sequer temos consciência de sua totalidade; acrescentamos algo de um lugar, uma referência de outro e, assim, vai-se construindo um quebra-cabeças. Para organizar o laboratório de que tratamos aqui não foi diferente. A começar pelo nome, que surgiu no momento mesmo da escrita do resumo da proposta do laboratório, não tendo sido cogitado anteriormente. O que não quer dizer que o nome tenha sido escolhido de maneira aleatória. A consciência de sua escolha, esta sim, se deu *a posteriori*. Mas o atravessamento por outros campos, as leituras que, junto ao movimento de criação, se fundem, o fervilhamento de temas recorrentes já tinha dado início ao processo, antes mesmo de seu acontecimento.

Em muitos momentos, relacionados a processos criativos nas artes, tenho a estranha (talvez comum) sensação de ser tomada pelo tema, como se ele me rondasse, se apresentasse de formas diferentes, anunciando sua chegada. Desponta num sonho uma imagem, esta gira e se faz presente em meu imaginário por dias, horas, momentos.

Questionamentos pessoais que surgem em processo de análise, sobre o divã, enigmas que me acompanham nessa trajetória de ter nascido mulher e me identificar como tal. Fragmentos de memória que cintilam e ascendem ao discurso, trazendo à superfície

construções que são obscuras em sua natureza. Num outro dia, num mundo pré-pandêmico, um espetáculo dirigido por uma mulher, com mulheres em cena, em que a personagem, uma única, mas ali multiplicada por quatro, conta aos espectadores, e, logo, me conta, como espectadora, sobre seu estado de loucura, sobre sua tristeza profunda e sobre uma relação dolorosa e difícil com sua mãe. Fios que vão se ligando, costurando um tecido, uma urdidura para o processo que estava a caminho.

Em outro momento, mais recente, já em modos de produção pandêmica, uma mostra de solos teatrais, escritos e atuados por mulheres e suas autoficções, me reportam ao trabalho que escrevo agora, fazendo eco às amarrações nas quais venho me detendo na escrita desta tese e às quais me identifico enquanto artista e mulher, imagens que vão construindo sentidos. Devo destacar a delicadeza e também o desafio referentes a minha posição pelo fato de ter formação clínica e artística, porque não se trata aqui de psicologizar a arte, não pensamos no laboratório com qualquer finalidade terapêutica, ainda que efeitos terapêuticos possam acontecer. Neste caso, serão sempre secundários ou virão por acréscimo, como diziam Freud e Lacan em relação aos eventuais efeitos terapêuticos de uma psicanálise. Dito de outro modo, o que nos interessa nesse experimento-laboratório é da ordem do artístico, e não da clínica. Caminha ao lado da educação estética, que, em nosso caso, envolve não só fruição e contemplação, mas principalmente experimentação, criatividade e produção artística. Essas propriedades se apresentam na prática como importante produtoras de sensibilidade e fazem eco à reiterada importância da prática das artes nos espaços educativos e de formação. Por vezes, as fronteiras são tênues, pois a psicanálise é uma lente de leitura para aspectos centrais da dança-teatro: a memória, fragmentos de vida, a repetição, o refazer-se no mundo da linguagem.

Para Sonia Rangel (2009), imagem, memória e jogo são os geradores da criação. A autora filia-se ao conceito de imagem desenvolvido por Gaston Bachelard (1988), entendida não como uma imagem-reprodução, mas como produtora de conhecimento em si mesma. No que diz respeito à memória, a autora não visa à ilusão da recomposição biográfica e, caso estes elementos apareçam, estão a serviço da construção de uma poética, valendo-se por si só da imagem associada à memória, sem nenhuma pretensão biográfica ou de relação vida e obra. O hibridismo ligado às demandas do sujeito em seu trajeto é o que importa em sua perspectiva, mais do que fatos. A ênfase da criação encontra-se no processo e nos momentos até a gênese do objeto artístico. Nas minhas escolhas e decisões neste processo, compartilho dessa posição.

Para a autora, memória e imaginação estão sempre fundidas e configuram o jardim de onde afloram as formas. O momento vivido, unido a camadas de emoções, junto à imaginação criam novos filmes ou cenas, com alusões e sensações provenientes dessa fusão. Surge daí o devaneio, que, na língua francesa, é uma palavra feminina [*rêverie*], associada por Bachelard (1988) ao princípio feminino, à interioridade, à fonte onde germina a obra.

Ainda com Sonia Rangel (2009), entendo a importância de identificar os caminhos trilhados na construção da obra, olhando para o processo. Nesse percurso, passamos por três momentos: o primeiro, uma tempestade de ideias, um fazer intuitivo ligado à experimentação, ao risco, às demandas dos sujeitos; um segundo, que diz respeito às leituras em fluxo que advêm no processo, de onde emergem a compreensão e o amadurecimento do percurso criativo em ação. Já o terceiro é composto por leituras feitas sobre o processo e como estas podem vir nutrir a obra. A circularidade do caminho caracteriza o processo criativo como um movimento contínuo, em espiral que se expande interna e externamente.

Na construção do laboratório de que vou tratar, o movimento contínuo esteve presente todo o tempo, desde a escolha do nome até os cruzamentos de ações e exercícios que o nutriram, bem como mudanças surgidas pela dinâmica própria da criação e dos sujeitos envolvidos. A escolha do nome se insere neste primeiro campo da tempestade de ideias e de um fazer intuitivo, mas à medida que o processo se desenrolou, o nome revelou também aspectos sobre a obra e seus aspectos metodológicos, isto é, o caminhar da pesquisa.

No encontro com a tese de Lucia Castello Branco (1994) sublinho para este trabalho, entre muitos achados poético-bibliográficos, o enigma do feminino discutido pelo viés da psicanálise. A pergunta que Freud não conseguiu responder: “o que quer uma mulher?” (FREUD, 1933/ 2010). A mesma pergunta que me ronda e que vejo estampada nos olhos da minha mãe, de amigas, de companheiras de jornada. Este nó, esse derramamento que não sabemos como pôr em palavras, mas que tentamos dizer, esse impossível, que é próprio à posição feminina.

Neste trabalho, estamos sobre o terreno do impossível na medida em que, para a psicanálise freudo-lacaniana, “A mulher não ex-siste”¹² (LACAN, 2003, p. 536), não há o universal “A” mulher, somente mulheres, no uma a uma do mais singular e não coletivizável, a não ser em lutas feministas contra o machismo, o patriarcado, a homofobia e que, com razão, invadem a nossa contemporaneidade. Além disso, como dissemos acima a categoria lógica da impossibilidade tem a ver com o real e não se confunde com a impotência, do registro imaginário. Este real que, para Lacan, ex-siste (2003, p. 483) à linguagem, estando fora de seus domínios, encontra-se do lado do feminino da sexuação humana, não importa se o sujeito é homem, mulher ou se afirme em outra possibilidade não binária.

No nosso trajeto artístico-investigativo, o processo criativo que se iniciaria a partir do laboratório em dança-teatro com mulheres já anunciava seus passos sobre esses veios. Impossível na medida em que escapa às fronteiras do mundo simbólico e que se apresenta, marcado no corpo e nas memórias de cada uma, como um traço do real, entendido aqui pela concepção lacaniana: registro humano que não se pode representar, que pulsa e incarna e é tão íntimo do vazio e também do feminino (MARCOS, Cristina, 2011). Um real indizível, mas que se apresenta em lampejos, força a palavra, a escrita, seja na parte indecifrável do sonho ou num gesto de corpo. Uma marca que atravessa e se anuncia, sobretudo no corpo, este que é morada desta dança-teatro que reinventei, neste laboratório e nesta tese: um operador que me provoca sonâncias, ressonâncias e dissonâncias.

Se, para Sonia Rangel (2009), a imagem é o operador metodológico dominante, aqui é o processo criativo da dança-teatro tal como inaugurado por Pina Bausch, no qual as memórias e as escritas corporais e discursivas têm protagonismo. No nosso caso, somente mulheres integraram o laboratório. A partir desses operadores, fomos deixando que o processo criativo indicasse os caminhos, tendo a dança-teatro como embrião propulsor, as memórias e seus movimentos como tema e estrutura, em fragmentos, para a montagem do processo e sua finalização como experimento cênico.

Adotamos esta aproximação ensejada pela psicanálise entre o impossível e o feminino e nos alinhamos ao pensamento que aponta uma similaridade entre as escritas da memória e a escrita feminina (CASTELLO BRANCO, 1994). Essa perspectiva nos coloca diante

¹² Lacan grafa o verbo existir dessa maneira: ex-sistir, para sublinhar justamente o que permanece fora da linguagem, pois nem tudo pode ser apreendido, compreendido, justificado, representado.

de um pleonasma: se o impossível é próprio ao feminino, “mulheres impossíveis” seria uma redundância, e sobre ela brincamos, assim como sobre as palavras e o movimento do corpo. O pleonasma nos ajuda a compreender também o terreno do feminino a que nos filiamos aqui, como um suporte de compreensão de uma forma de se estruturar, que transita entre o excesso (que camufla) e a falta. O pleonasma no nome carrega o excesso. Memórias e escritas despontam como uma mostra¹³, no esforço da letra de bordejar o feminino que excede, operando também pelo real, pelo sem sentido, que vai além da lógica fálica, masculina. A escrita como um ato feminino, de tomar a linguagem como criação, como produção da escrita e do mundo (POLI, Maria Cristina, 2009).

Mulheres impossíveis, mas reais e ordinárias, com suas vivências que repousam, às vezes, na superfície de uma escrita e de uma fala tagarela e vasta de lacunas (CASTELLO BRANCO, 1994). Mulheres que se constroem a cada dia e que, numa virada de tempo como a que vivemos, buscam também umas às outras para se reconhecerem, se fortalecerem, para deixar as margens do patriarcado e se firmarem como protagonistas de suas histórias. Buscam pistas sobre como lidar com enigmas, como dar conta de um excesso que desestabiliza, ao passo que também estrutura. Mulheres presentes, vivas, existindo em seus corpos e movendo-se pelo mundo. Desta conjunção entre o impossível do real, sua relação com o feminino e a contingência desse encontro, surge o jogo com as palavras e o nome do laboratório: mulheres (im)possíveis.

Neste trajeto, me fiz perguntas como: que lembranças emergiriam dessas mulheres, e de mim? O que nadaria solto em fragmentos ou amarrado e bem fixado nas câmaras escuras de suas memórias e em suas escritas? Que poéticas engendrariam suas histórias? Como essas mulheres se entregariam (ou não) a um processo criativo, embaladas por seus corpos, guiadas por traços descontínuos de suas memórias?¹⁴

13 De acordo com Jovelina Maria Ramos de Souza (SOUZA, 2015, p. 174), “o processo de reelaboração da imagem de eros, no *Banquete*, o seu jogo expositivo compreende tanto a utilização da *epideixis*, palavra grega cujo significado é ‘mostração’, como da *apodeixis*, ‘demonstração’, realizando o uso concomitante e indissociável dos dois elementos, como se não houvesse limites, ou distinções, entre cada uma das modalidades retóricas”. Na perspectiva platônica, a mostra¹³ trabalha com o que está na superfície do corpo, do texto; e a demonstração, “as coisas como são na essência” (ibid). Aqui, usamos a mostra¹³, em consonância com a psicanálise, para reafirmar que não visamos descobrir, revelar, desvelar ou adentrar supostas profundezas, como diria uma concepção epistêmica binária e essencialista. Mostra¹³, *epideixis*, epiderme, pele, o que faz borda no corpo, nosso dentro-fora.

14 A ideia de memória como descontínua, fragmentada e composta pelo par lembrança/esquecimento será discutida em mais detalhes no Capítulo 3 desta tese, e sustenta-se nas teorizações de Freud e Lacan e nas concepções de imagem e memórias de Bachelard.

RESSONÂNCIAS E ENCAIXES METODOLÓGICOS

O laboratório foi proposto inicialmente para 10 e ampliado para 13 mulheres, devido ao número de interessadas. No decorrer das atividades, algumas não conseguiram dar continuidade ao trabalho, por motivos que variaram desde incompatibilidade de horários a acúmulo de outros trabalhos ou questões pessoais. Dessa forma, finalizamos o processo com nove mulheres, dez comigo. Destas nove, uma optou por não participar do experimento final e outra, que não estaria em Salvador no dia do experimento, participou por meio de um vídeo elaborado a partir do material do processo criativo e exibido como parte do experimento cênico.

Para fins de análise de material, trabalhamos com essas nove mulheres que seguiram o processo até o fim, ressaltando que todo o conteúdo produzido durante o laboratório, mesmo pelas participantes que não puderam seguir, serviram de algum modo como inspiração para a montagem final do experimento.

Eram mulheres entre 20 e 36 anos de idade, com diferentes formações acadêmicas e atuação profissional. No que tange à formação anterior, quatro participantes tinham formação em artes cênicas (na Escola de Teatro da UFBA ou por outras vias; e uma delas estava em formação pela Universidade Livre do Teatro Vila Velha, em Salvador), uma estudante de dança, uma artista visual, uma terapeuta holística e socióloga, uma pedagoga e uma jovem recém egressa do ensino médio, intencionando cursar artes.

Apesar de todas terem alguma vivência em dança, nenhuma se identificou como profissional da dança, por não terem experimentado, ao longo de suas trajetórias, um treinamento de corpo extensivo, com exceção de T.15, que estuda dança e tem uma longa jornada de experimentação corporal. A não obrigatoriedade de experiência prévia propiciou que o perfil das participantes se configurasse diverso. Este ponto marca o processo e o diferencia de um processo em dança-teatro com bailarinos/as profissionais. Sabemos que a companhia dirigida por Pina Bausch era composta por bailarinas e bailarinos profissionais, amplamente treinados/as em dança clássica e moderna. O perfil de mulheres não necessariamente profissionais em nosso laboratório foi intencional e teve

15 Visando à preservação das identidades das participantes, ao mencionarmos seus nomes, usamos letras.

como aposta livrar o processo da exigência do rigor dos códigos técnicos, que poderia se sobrepôr à proposta de imersão nas memórias, no corpo e na escrita.

Apenas duas participantes se conheciam antes do laboratório; as demais chegaram através da divulgação nas redes sociais. Para algumas, o interesse e a curiosidade pelo nome da proposta foi um elemento importante para a procura pela experiência. Uma delas, J.P., conta que escrevera em seu bloco de notas um lembrete que dizia: “ser uma mulher impossível”. Este registro fora feito cerca de um ano antes do laboratório acontecer, após participar de uma roda de conversa entre mulheres, em que se discutiam aspectos da sociedade machista e a crença na “incapacidade” das mulheres, apontando como impossível a realização de certas atividades ou desejos. Este foi o mote para seu lembrete. Quando viu a divulgação do laboratório e a coincidência do termo, J.P. relata que se sentiu identificada e impelida a participar.

Cecília Salles (2011) aponta o poder do acaso no processo de criação. Nas confluências entre tendências e acasos, a arte se produz. Este episódio com o nome do laboratório aponta um encontro imprevisto, uma contingência, entre vislumbres poéticos de pessoas que viriam a se encontrar no laboratório. O significante “impossível” teve papel importante para a vinda de J.P., ainda que a experiência que relata atribua outras significações para o nome.

A pesquisa, guiada pelo laboratório, tem um viés teórico-prático, de cunho etnográfico, que é também autoetnográfico (FORTIN, Sylvie & GOSSELIN, Pierre, 2014), além de propor um experimento cênico como resultado final. O que delineamos como aproximação etnográfica surge a partir do processo vivenciado no laboratório de criação “Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis”. Como técnicas de coleta, utilizamos registros em vídeo e relatos das participantes nas rodas de conversa ao fim dos encontros, além de suas produções escritas em diários, bem como imagens, fotografias e filmagens do processo e do experimento.

A pesquisa se inscreve numa perspectiva etnográfica pós-positivista e como uma tescricao (FORTIN & GOSSELIN, 2014), já que consideramos a existência de múltiplas construções da realidade, de acordo com o ponto de vista de quem olha, implicando a pesquisadora e os demais sujeitos, sem pretensão de forjar qualquer tipo de neutralidade.

Ciane Fernandes (2014) e Brad Haseman (2015) veem a “Prática como Pesquisa” como bússola que direciona um conjunto de buscas para compreender a criação no espaço do

corpo e do sentido da criação para o sujeito criador. Esta tem sido uma abordagem cada vez mais utilizada no campo das artes cênicas e, segundo Peggy Phelan (1993), pode determinar como a prática gera e desenvolve *insights* e saberes sobre formas, gêneros e usos das artes da cena.

No campo das artes, a prática atesta historicamente um local de pesquisa e de desenvolvimento do campo. Contudo, esta abordagem metodológica, que põe a prática no centro da construção de saberes e intervenções artísticas, nem sempre esteve associada à pesquisa acadêmica, localizando-se historicamente em lugares separados. Só nas últimas décadas, a prática ganhou espaço na academia, garantindo seu lugar no que diz respeito à emergência de saberes não hegemônicos na pesquisa acadêmica, como salienta Monica Alarcón (2014).

A ideia de “Prática como Pesquisa” ou “Pesquisa Guiada pela Prática” foi iniciada por artistas pesquisadores/as que reivindicam uma outra forma de fazer acadêmico, em que elaborações teóricas e resultados obtidos através da prática possam ser comunicados de formas não convencionais. Sobre este ponto, consideramos que o texto é instrumento fundamental, capaz de conferir uma comunicação ampla e difundir a produção acadêmica, concordando que há outras formas de expressar resultados e conhecimentos adquiridos. A Prática como pesquisa desafia, assim, formas tradicionais de produção e difusão de conhecimentos e “significa ainda que as pessoas que desejam avaliar os resultados da pesquisa também precisam experimentá-los de forma direta (co-presença) ou indireta (assíncrono, gravado)” (HASEMAN, 2006, p. 45)

Apostamos no lugar de destaque da prática para a existência desta pesquisa. Nesse entendimento, a pesquisa se iniciou com uma atividade artística, o laboratório, e sua efetivação, seja para a delimitação do problema ou do percurso, se tornou possível pelo fato de que uma artista-pesquisadora a conduz. Nossa experiência da prática apresenta “o entusiasmo pela prática”, o primeiro impulso da pesquisa e de onde emerge sua sequência (HASEMAN, 2006).

Por isto, entendemos que o acesso ao processo e ao experimento dele decorrente é de suma importância para a compreensão da pesquisa, uma compreensão que ultrapassa os limites da escrita e encontra outros meios também materiais e compartilháveis para se mostrar. Este é o papel que desempenha o vídeo e o caderno que acompanham a tese.

No entanto, no momento em que confeccionava as capas dos cadernos, percebi que seria totalmente incongruente ter todos os cadernos normatizados. Sobretudo, com a imagem do corpo de uma mulher branca, de cabelos compridos, numa paisagem medieval europeia, tão distante de mulheres que vivem na Bahia, especialmente em Salvador, onde se desenvolveria o laboratório proposto. Qual seria o sentido, já que estamos trabalhando com memórias singulares de cada uma? Decidi, por fim, que seria também parte do trabalho que cada uma “fizesse” sua capa, não como obrigatoriedade, mas que buscassem transformar os cadernos em objetos pessoais, marcados por suas escolhas. Nem todas as participantes personalizaram suas capas.

Cecília Salles (2011) aponta os documentos de processo como fonte importante para conhecer os meandros da criação, as tendências singulares e os caminhos erguidos por um/a artista em seu processo. No laboratório, os cadernos tiveram papel de documento de processo, de diário de bordo e produto artístico. Trechos dos diários estão espalhados pela tese como parte dos resultados marcando o percurso trilhado, além de trechos de seus conteúdos terem servido como fonte para perguntas disparadoras no desenrolar do laboratório.

Durante o laboratório, muitas perguntas-estímulo utilizadas surgiram a partir das escritas de cada uma em seus cadernos. Trechos de escritos que foram compartilhados com o grupo alimentaram o processo artístico, numa circularidade, já que as próprias produções geravam novos estímulos. À medida que escreviam, algumas perguntas deixaram de ser elaboradas por mim e passaram a vir dos diários. O caderno se configurou, assim, como um elemento constitutivo do processo e de seus desdobramentos. A cumplicidade que foi sendo tecida entre as participantes e este objeto permitiu com que nele fossem registradas escritas insurgentes, vindas da prática de corpo proposta durante os encontros. Porém, mais do que isso, o caderno ocupou um lugar multifacetado de anotações de sensações despertadas, de diário de processo, de elucubrações sobre estados emocionais despertados ou intensificados nos encontros, bem como um lugar de segredos, que ora foram compartilhados no momento de troca ao fim das práticas, ora permaneceram discretos, como registros do gesto externalizado sobre a folha em branco, sem que fossem anunciados ao outro, às outras.

Dentre as muitas particularidades, os cadernos materializaram as memórias remexidas durante o laboratório e que não obrigatoriamente tinham endereço ou destinatário, mas

cumpriam seu destino pelo simples gesto da escrita, de se materializarem fora dos corpos das mulheres e se encontrarem sobre a folha de papel. Evidências como rasuras, palavras soltas, tachadas, anotações apontam tentativas de contorno que a escrita no papel enseja a partir do olhar sobre a memória. Num momento posterior ao laboratório, pedi que cada uma me enviasse cópias de seus cadernos. Os formatos enviados variaram em número de páginas, textos contínuos ou frases ou apenas palavras e permaneceu ainda o mistério sobre a integralidade das escritas. Pelo volume de dias e de momentos em que se detiveram à escrita durante o laboratório e pelo depoimento de algumas ao escolher o que leriam no grupo, notei que nem sempre enviaram todo o caderno, esse movimento de oculta mostrou um outro aspecto que pode ser relativo à escrita feminina, de poder deixar algo em suspenso, em falta, sabendo que o esforço da palavra não alcança tudo. Algo do mistério que as escritas evocavam se manteve ali, no espaço silencioso entre as mulheres e suas caligrafias, traços singulares e conservados, em parte, em segredo.

Em outro ângulo, aquele que se mostra, o caderno tornou-se também espelho, lugar de identificação de imagens próprias e de reconhecimento de semelhança e diferença com as outras, imagens de iconografia distinta, despertadas pelas palavras. As escritas compartilhadas traziam para a roda evocações das memórias e seus traços poéticos despontados pela prática do laboratório. Dessa forma, figuras apareciam e reapareciam em cadernos distintos: avós, mães, amores, filhos. Às vezes, trazidas por uma mesma consigna, outras como desdobramento, por associação livre a um exercício proposto anteriormente.

O próprio caderno compunha também uma dança entre se dar a ver e se esconder, entre segredo e compartilhamento, movimento de presença e ausência, e que remonta ao conceito de memória, enquanto movimento que ora acende ora se apaga e permite ao sujeito inventar, nessas lacunas e intervalos, histórias possíveis. O registro, ainda que não compartilhado com as demais, marca e presentifica o que acontece para aquela que escreve, momento posterior à rememoração, sendo a escrita o rastro da afetação provocada no corpo, do que restou desse acontecimento, ou, ainda, do que foi possível interpretar, fantasiar.

O caderno marca, assim, o testemunho, o objeto de entrega, uma coleção de notas e afetos gestualizados agora em palavras sobre as folhas. Singulares como as capas de cada uma,

e como as memórias que produzem, em seu complexo movimento de ausência-presença, a poética de cada mulher ali.

Agora que fizemos uma apresentação do que foi este laboratório criativo e da escolha de seu nome, além de uma familiarização com seus disparadores, seus embriões propulsores, seguiremos adiante em sua forma. Esta descrição se construirá sempre a partir da perspectiva do processo, na tentativa de rememorar escolhas e caminhos trilhados a cada dia, a partir do que se estabelecia no encontro anterior. Neste caminho, o processo e a escuta sempre foram mais importantes do que formatar um produto, no fim.

Buscarei considerar as bordas poéticas e aquosas que guiaram a feitura do laboratório. Sua construção ocorreu dia após dia, em contato com as participantes e levando em conta um preceito que há muito guia minhas andanças pelos fazeres artísticos: *savoir-sentir* ou *saber-sentir*, em bom português. Um saber guiado pelo sentir, este termo que pelo enunciado já comunica o que se opera sob seu uso.

A primeira vez que ouvi este termo foi numa sala de aula do curso de Dança, na Universidade de Paris 8. Tudo ali era estrangeiro e frio, mas este termo soou como um afago poético em meio ao estranhamento que sentia. A professora Sylviane Pages, à época, falava sobre a história da dança e da criação nas artes, das tradições acadêmicas, em que a dança era ainda um campo jovem e, sobretudo, o saber prático dos/das artistas. Ela dizia isto e muito mais que agora não recordo, mas de todo o conjunto esse termo ficou. *Savoir-sentir* é o saber da artista, guiado pela sensibilidade, por sua presença no espaço-tempo que ocupa, sua capacidade de escutar, ser afetada pelo presente, pela presença do outro e do que está a sua volta, vivificar a escuta e o afeto no que conduz enquanto processo ou obra artística.

Isabelle Ginot (2014) utiliza este termo como uma referência ao saber do gesto, comum entre pesquisadores/as da dança. A autora descreve o modo de trabalho da equipe da qual faz parte, como um modo guiado pela prática nas searas do corpo, seja pela educação somática, pela análise do movimento, pelas danças sociais. O saber que opera no fazer acadêmico da pesquisa em dança estaria centrado nesses saberes do gesto, mais do que em conhecimentos de outras áreas que tendem a ser vistos como superiores, posto que mais tradicionais academicamente.

Em seu percurso pessoal, a autora relaciona o saber do gesto a um *savoir-sentir*, e o considera um conhecimento legítimo que guia suas pesquisas. Um tipo de saber que vai

além das questões técnicas, mas diz respeito a uma ancoragem na prática, não apenas nas práticas da dança ou do movimento, mas ao status de reconhecimento da legitimidade deste saber, de conferir autoridade dentre as outras áreas da esfera acadêmica.

O *savoir-sentir* como apontamos aqui se relaciona ao que a autora defende, já que eleva a experiência prática à condição de força motriz no desenrolar do laboratório de criação. É matéria primordial na condução de um processo criativo e no trabalho com um grupo, é preciso estar com todos os sentidos abertos para escutar e dar vazão ao que se anuncia no próprio processo enquanto ele acontece, em seu desenrolar dia após dia e no encontro entre as participantes que nele estão envolvidas. Sentir com os olhos, com os poros, com os ouvidos, com o corpo inteiro, valorar um saber que está intimamente associado à sensibilidade da escuta e à conexão com as outras mulheres.

A noção do saber-sentir se relaciona também com a proposta da prática como pesquisa, já que o saber emerge da prática e o processo segue uma retroalimentação espiralada que alimenta a pesquisa e é sua estrutura. Nesta mesma direção, Donald Schön (1983 apud FORTIN & GOSSELIN, 2014) argumenta que artistas detêm um tipo de saber que se atualiza na ação, mas que se encontra encarnado em comportamentos, atitudes, emoções. Muitas vezes, trata-se de um saber implícito, sendo desejável explicitá-lo através dos vestígios do trabalho de criação, utilizando-os no desenvolvimento do processo investigativo.

Entender melhor este “saber-sentir” nos serve para relatar como se deu a estruturação do laboratório e suas premissas. Quando demos início à preparação dos encontros, comecei estipulando cuidadosamente toda a sequência de propostas que apresentaria no dia e nos encontros seguintes. Neste intuito, tentei manter uma sequência crescente que avançasse na ambientação do tema do laboratório, a saber, as escritas e as memórias das mulheres ali presentes e que introduzisse para elas também o que eu estava convocando como processo criativo da dança-teatro, já que nem todas tinham familiaridade com a proposta.

Apesar da importância deste momento como uma introdução ao trabalho que se desenvolveria, havia uma ânsia de minha parte de controlar o processo e de promover uma condução precisa, que integrasse os temas propostos e que conectasse as participantes com o processo. A descoberta feita logo nos primeiros encontros foi a de que, assim como os corpos, o processo era um organismo vivo, trilharia seu curso com ou sem meu controle preciso. Isso me deu lastro para deixar que os veios corressem e,

ainda que conduzisse o barco, a condução fosse sutil, estando mais no lugar da escuta e da atenção ao que surgisse do que a um controle rígido do passo a passo de cada encontro.

A compreensão de que o processo segue seu fluxo próprio e corresponde a suas próprias necessidades converge com o viés prático da pesquisa e sua identificação de Prática como Pesquisa, mencionada anteriormente. Logo no início, afirmamos o laboratório como o coração da pesquisa. É a partir dele que caminhos vão se apresentando, perguntas vão emergindo e respostas começam a ser delineadas. É a partir do próprio processo também que a pesquisa se constitui como produção de conhecimento e aprendizagem coletivas.

O processo de aprendizagem me ensinou que para uma condução sutil é preciso respeitar o tempo, suas tempestades e calmarias. Neste contexto, foi preciso me colocar em estado poético, momento de me conectar ao processo e ao que circula em seu interior, abrir espaço para a criação, avivando a experiência. A construção do laboratório ocorreu à medida que fui escutando e apreendendo, durante todo o tempo.

NA AMPULHETA DO TEMPO

Fotografia 2- Registro da encenação final do laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, Teatro Vila Velha, 2019



Fonte: Marina Alfaya

O laboratório aconteceu no Teatro Vila Velha, em Salvador, em 13 encontros, com duração de três horas cada, duas vezes por semana, num intervalo total de 45 dias. Um

processo intenso, mas dilatado, com intervalos entre os dias de encontros, que objetivou deixar tempo/espço para que as participantes entrassem no fluxo do que estavam vivenciando, deixando-se “contaminar” pelo que produziam a cada encontro. A divulgação circulou em redes sociais, com 10 vagas, que foram ampliadas após o primeiro encontro, para contemplar as 13 mulheres que se declararam interessadas. Os critérios foram: mulheres maiores de 18 anos, tendo, como preferência, mas não pré-requisito, alguma vivência em teatro ou dança. Iniciamos os encontros no dia 29 de outubro de 2019, de 18h30 às 21h30 na sala João Augusto.

O Teatro Vila Velha, espaço que acolhe o laboratório é um lugar de grande destaque nesse trajeto e de especial relevância para mim, pois foi ali onde se deu minha iniciação formal nas artes cênicas e onde, por alguns anos vivi grande parte dos meus dias, vivenciando o cotidiano do teatro, desde à participação em oficinas, aulas, produções, ensaios e montagens, durante o período em que fiz parte da Universidade Livre do teatro. Bem mais do que seu lugar cativo na minha trajetória, o Vila Velha figura como um símbolo vivo de resistência e rebeldia dentro das artes cênicas, em âmbito local e nacional.

Inaugurado em 1964 pela companhia Teatro dos Novos, surge como um polo de vanguarda, desde seu projeto arquitetônico, que permite versatilidade no uso do espaço cênico, até o objetivo de explorar novas formas de pesquisa e encenação, ampliando os horizontes das artes cênicas na Bahia. Isso acontece desde sua inauguração até os dias de hoje. A possibilidade de ter a sala de ensaio João Augusto como espaço de experimentação para nosso laboratório foi um imenso privilégio. Dispúnhamos de parte do acervo do figurino do teatro e também de um aparato técnico mínimo que permitiu transformar a sala de ensaio em uma sala de espetáculo improvisada.

Isso não seria possível, não fosse o esforço e cooperação de gestores e técnicos do Vila e de amigos que ajudaram na produção, da indispensável entrega das mulheres participantes e da aura de inventividade que caracteriza o Vila Velha. Nesses 57 anos de existência, o Vila segue se reinventando e inovando nas formas de fazer arte de maneira engajada e rigorosa, sobrevivendo arduamente a uma pandemia sem precedentes e a todo o desmonte na cultura que nosso país vem sofrendo nos últimos anos.

Em quase todo o percurso, os encontros mantiveram uma forma que se repetia, mas comportando modificações nos exercícios experimentados em grupo. Essa forma consistia num momento inicial, voltado ao aquecimento corporal, que evoluía para um

exercício de improvisação ou investigação, que, em muitos encontros, se desdobrava para uma temática ou a própria pergunta-estímulo que trabalharíamos durante aquele dia. O momento de escrita, normalmente ocorria após a parte corporal, o que era flexível, já que as participantes eram livres para recorrer ao caderno a qualquer momento. Para algumas participantes, o recurso ao caderno era priorizado em relação à produção com o corpo, mas, de forma geral, o coletivo seguia uma alternância comum entre produção corporal e escrita. Dispúnhamos também de peças de figurino cedidas pelo teatro, que esteve disponível durante todos os encontros e servia à criação.

Os primeiros encontros foram marcados por uma apresentação contextual do laboratório, destacando-o como parte integrante desta pesquisa, bem como uma apresentação individual das participantes, em que elas puderam contar um pouco de seus percursos até a chegada ao laboratório. Falamos também sobre a dança-teatro de Pina Bausch, o método de perguntas e respostas, além de seu interesse pelas histórias de vida de intérpretes-criadores/as e sobre o entendimento de memória em que estávamos nos apoiando.

Para compreender a evolução dos encontros, suas surpresas e reflexões insurgentes, seguiremos uma síntese de seu acontecimento, demarcando pontos e temáticas que saltaram como chave para a análise do processo, tendo em vista o que já apresentamos como características que nos são caras e que direcionam nosso olhar.

Neste sentido, reiteramos a ideia de memória, já que se trata de um conceito explorado por diversos campos do conhecimento, com entendimentos diversos. No laboratório, nos interessa a ideia de memória que se aproxima da ‘alucinação’, uma memória invenção, alimentada por imagens vividas, sempre (re)construídas e também por lacunas, esquecimentos, esses fragmentos de presença-ausência que compõem a memória, como dito anteriormente.

Apresentamos às mulheres do laboratório, passagens de livros que abordam escritas e memórias, bem como trechos de trabalhos publicados sobre o processo criativo de Pina Bausch, em que se enfatizava o método de pergunta e resposta, o interesse da coreógrafa pelas histórias de vida dos intérpretes-criadores/as e pelas singularidades de suas vivências e sentimentos.

O que surgiu a partir do laboratório foram fragmentos, descontinuidades, num fluxo que interliga as memórias, sempre fragmentárias, de cada uma. Estávamos também buscando roçar o terreno do real, tangenciar o impossível. Compreendendo real pela perspectiva

lacaniana, como esta instância que remete ao impossível de ser dito ou simbolizado, mas que se manifesta no corpo, na angústia, no sonho e se aproxima substancialmente do feminino, como aponta Cristina Marcos (2011).

Dentre os exercícios propostos, destacamos um que teve papel fundamental na construção do processo e da encenação final. Foi também um dos primeiros exercícios experimentados no laboratório e que nos acompanhou durante todo o processo. Esteve presente na construção da encenação em seu início, quando todas se reuniam em uma caminhada conjunta que atravessava a cena.

O exercício se intitula “caminhada da memória”, e me surgiu desde o momento de preparação dos encontros, a partir de uma lembrança pessoal: um *workshop* de Butô, do qual fiz parte em 2015 em Salvador, com Tadashi Endo e que foi, certamente, uma das experiências mais fortes em meu percurso formativo. Ao montar como seria o primeiro encontro neste laboratório, a caminhada da memória foi o primeiro lampejo que me ocorreu, uma maneira de instalar a presença das participantes e começar a viagem rumo aos veios de suas próprias memórias.

O exercício consiste numa caminhada individual realizada por todas, ao mesmo tempo, de olhos abertos. Os olhos miram o horizonte, mas devem estar voltados para a história de cada uma, resgatando cenas, períodos da infância e de outros momentos que tenham alimentado a construção de quem são hoje.

A proposta nessa caminhada era de que as participantes carregassem no olhar e no caminhar o peso de suas trajetórias, as memórias de suas infâncias, da juventude, e que quem as olhasse de fora pudesse ver, através de seus olhos e corpos, toda esta história sendo contada, como quem vê um filme passando em suas retinas.

A utilização de exercícios provenientes de outras experiências de minha trajetória foi de grande valia em todo o processo. Essa escolha ocasionou uma fricção em dois sentidos principais. O primeiro converge com o que a crítica genética proposta por Cecília Salles (2011) aponta, quando menciona que o processo criativo é composto por tendências singulares que compõem o projeto poético, como um rumo vago que direciona o processo de criação, uma nuvem obscura, que não se revela com nitidez, mas guia as escolhas da artista, desenhando seu desejo, um propósito de natureza geral que lhe indica um rumo.

Minhas próprias memórias estavam em jogo durante o processo, memórias de uma ordem um pouco distinta daquelas que as participantes viriam acessar. Enquanto proponente e

pesquisadora, acessei memórias que marcaram meu processo formativo e que podiam mobilizar a criação. A escolha de determinados exercícios ou vivências levaram em consideração o poder de afetação e de marca que tiveram sobre mim, aliado ao potencial avistado para conectar os pontos no processo no qual estávamos embarcando. Na tentativa de trabalhar as “memórias e escritas de mulheres (im)possíveis”, começamos, então, com a caminhada da memória. Ao utilizar experiências vividas por mim em outros momentos, relativas a trabalhos de composição corpo e palavra, compondo uma miscelânea, com bases na dança-teatro, pude conduzir um processo que não se caracterizou como réplica da proposta bauchiana, visto que seria descontextualizada e diferente da transversalidade e cruzamentos que intencionamos aqui.

Em nossa prática, estávamos buscando os nós e o “nós”, os entrelaçamentos entre os fragmentos das memórias das participantes, o que emergia no corpo, enquanto movimento a partir dessas memórias e o que ganhava corpo textual em suas escritas. Formávamos assim uma miscelânea poética fragmentária, embrenhada dos recortes e traços que nos marcaram.

PRIMEIRAS COSTURAS EM ESPIRAL

No que diz respeito ao uso de perguntas e respostas, inspirado pelo processo bauchiano de criação, utilizamos um total de onze perguntas-estímulo. Antes de dar início ao laboratório, eu havia selecionado algumas frases e palavras que poderiam servir ao processo. Esta seleção prévia foi, em parte, substituída logo nos primeiros encontros, visto que o próprio laboratório apresentaria artifícios para fazer emergir perguntas. Estar conectada com este fluxo foi importante para me atentar à ideia de que a prática é que guia a pesquisa.

Nos primeiros dias, trabalhamos com questões como “qual sua primeira memória?” ou “qual a cena que você vê quando olha para trás?”. Em outros encontros, o exercício proposto no aquecimento foi sendo transformado em base para a questão. Isto aconteceu quando observava que elas estavam envolvidas na pesquisa do movimento e que a consigna contida no exercício já continha o embrião de uma questão. Esses exercícios não traziam sequências a serem repetidas ou técnica de movimento, mas improvisação

em teatro e dança contemporânea que as levassem a um estado de investigação e curiosidade sobre si e sobre o movimento gerado a partir dessas experimentações.

Notei, ao longo dos encontros, que as mulheres se conectavam mais com o trabalho e produziam mais quando tínhamos um momento de investigação maior ou um tempo maior para acordar o corpo e conectar com o que se desenrolaria no dia. As participantes se queixaram em um dos primeiros encontros de que necessitavam de um alongamento mais demorado no início. Além disso, compreendi que a escrita que elas compartilhavam tinha muita relação com o tempo de experimentação, o que nos primeiros encontros se configurou pelas caminhadas, pelo olhar entre elas e que se desenrolou para a percepção de que alguns exercícios de improvisação ou aquecimento já poderiam conduzir às perguntas-estímulo.

Quando havia um tempo maior de imersão, precedente à introdução de uma pergunta, em que perguntas ou consignas iam surgindo enquanto elas caminhavam pela sala, experimentando seus corpos, e já haviam feito um aquecimento coletivo, a produção era mais rica.

Devo acrescentar que o grupo era formado por pessoas que não se conheciam antes, não havia qualquer intimidade entre as participantes e estávamos trabalhando com conteúdo íntimo e com seus corpos. Ainda que todas tivessem pelo menos alguma vivência em artes, a exposição também estava em jogo; por isso, quanto mais à vontade e imersas na investigação, mais à vontade para criar estariam.

Dentre os exercícios que propiciaram perguntas-estímulo, sem que fosse seu objetivo primordial, podemos citar o das quedas. Nesse dia, de início, a proposta era coletiva, e ao anúncio de qualquer participante de que estava caindo, o grupo inteiro seria responsável por ampará-la, antes da queda. Isto evoluiu para trabalharmos diferentes formas de cair e levantar, passando pelo chão e voltando à posição vertical. À medida que experimentavam, percebi que poderia esgarçar o exercício, propondo uma ampliação no sentido de cair e levantar, propondo que se recordassem de uma queda que tomaram na vida.

Não especifiquei o sentido da queda, ao que uma das mulheres perguntou: “e se a queda for emocional?”. Respondi dizendo que poderia se tratar de qualquer queda. Ao fim do exercício, que já era uma pergunta, quando se direcionaram ao caderno, as escritas foram muito volumosas, bem como o compartilhamento. Selecionamos a seguir um trecho da

escrita de um dos cadernos, em que C.M. evoca a memória de uma queda, passando ligeiramente sobre a memória factual de uma queda no colégio, que se torna pequena diante do devaneio produzido ao tratar sobre o ato de cair:

Cair é se entregar. Perder o limite entre o curto espaço de tempo que existe no instante em que não percebo – já estou, ou melhor, às vezes percebo quando estou indo. Não sei. Cair é não saber ou é saber e ainda assim, ir. Sutil entrega, vertigem. Eu não lembro direito o que é vertigem, mas acredito que é sobre a sensação de tontura e sobre cair. Volto a cair. Cair que me dói, cair esse que só me atravessa quando percebo que não soube como deixar ir. Cair que me permite soltar, que me permite entregar ao chão. Acho lindo quem sabe cair. Sentir, soltar, entregar. A cor desse cair é laranja. Eu crio um ritmo pra ele, imagino lâmpadas e eu não sei bem o porquê. Esse cair é tão entregue. Quem vê de fora acha que sim, mas na verdade, eu não caí, não do jeito ruim que imaginamos, eu me permiti. Lembrei de uma queda que tomei no colégio. Não sei porque não falei sobre isso. Lembro de estar descendo as escadas, de ter caído com as mãos e joelhos e dos joelhos doendo. Também lembro da minha mãe. Cair tem um pouco disso, né? Mas quem me cuida é minha vó. Ver a minha mãe ter ido embora foi uma visão não-romantizada de ter caído. Dói o peito. E tudo bem. Quero cair como quem voa. Brincadeira. Eu quero cair como quem cai. Entregue, inteira, toda.

Ainda sobre a queda, o movimento criado a partir deste estímulo apareceu no solo de uma delas no experimento, como um movimento que se repetia muitas vezes e se relacionava com seu texto final. Evidenciamos o movimento da queda com as outras participantes, que faziam coro, enquanto D.N. realizava seu solo. Em torno da cena que se desenrolava ao centro e com mais lentidão, as outras mulheres caminhavam, caíam e se levantavam. A queda das outras ecoava a queda de D.N., enquanto seu texto tratava da experiência penosa de ter o reconhecimento alheio e precisar se reafirmar diariamente.

Visualizar a transformação de exercícios em questões estímulo, durante seu acontecimento, me propiciou a compreensão de uma primeira circularidade, uma primeira retroalimentação da prática pela prática, uma primeira costura do trabalho. O entendimento de que se tratava mesmo de um organismo vivo que tentava se comunicar, por vezes, por meio da interpretação própria que as participantes davam à prática que compunham, o que podia gerar uma nova perspectiva e direcionamento na condução. De início, estes exercícios tinham uma função básica de acordar o corpo e reunir a energia, propiciando maior concentração ao trabalho. Serviram para isso também, mas se

desdobraram em potência para a criação, transformando-se em propulsores das escritas e dos movimentos, despertando memórias e trazendo novas perspectivas para a prática.

Além dos exercícios, que poderiam se desdobrar em perguntas estímulo ao longo dos encontros, um outro acontecimento surgiu como um insight da prática, no momento da partilha das escritas. Este acontecimento provocou uma virada no processo até o final. No início dos encontros, as possíveis perguntas estímulos seriam formuladas por mim; foi assim que havia feito o planejamento do laboratório, pensando, a partir da minha experiência e memórias, em elementos com potencialidade para reverberar um movimento criador, lembranças e escritas. Todavia, à medida que elas foram escrevendo nos cadernos e compartilhando suas escritas, comecei a anotar, primeiramente a título de observação e registro, algumas passagens que me chamavam atenção, que tinham um potencial poético. A partir dessas anotações, percebi que as perguntas estímulo poderiam surgir do material produzido por elas, gerando uma circularidade no processo, em que a produção escrita provocava novas produções corporais e novas escritas, que poderiam novamente gerar novos movimentos de corpo e novas escritas.

As questões retiradas dos cadernos foram escolhidas ao acaso, à medida que elas liam para o grupo, nas rodas de conversa ao fim dos encontros. Priorizei por espaçar os dias entre a leitura da escrita e o dia que serviria como pergunta estímulo; desta forma, no momento de lançá-las às participantes, não revelava sua origem e nem o contexto inicial de onde haviam sido retiradas. As frases apareciam desprovidas de seu contexto original, ou de um enredo que relevasse possíveis significações. Esta escolha vislumbrava que os significantes contidos nessas questões estímulos, ainda que originados de um significado específico, estivessem livres para ser associados à experiência de cada mulher.

Neste sentido, pude sinalizar a frase “eu era diferente dela”, que gerou uma extensa produção e se fez presente no experimento cênico, na fala de quase todas, mas em contextos muito diversos. Em seu contexto original, logo no segundo encontro, tratava-se da referência de T.R a sua irmã gêmea e ao fato de se dar conta de que era uma pessoa diferente dela. Segue o trecho de onde a frase foi retirada:

Lembro do olhar de cumplicidade para com a minha irmã e me emociono ao perceber que, dentre minhas primeiras lembranças, está a de me dar conta que *eu era* uma pessoa *diferente dela*. Acho que estou nesse processo até hoje. Quando eu olho para essas mulheres, eu me vejo. Gostaria de encontrar uma delas em uma caminhada solitária, para seguir com cumplicidade.

Ao todo, ao fim do laboratório de criação, trabalhamos com onze perguntas estímulo, mais uma gama enorme de material produzido. Utilizar as escritas das mulheres (im)possíveis potencializou a prática de uma forma muito particular, fazendo emergir uma autenticidade no trabalho que se somava ao propósito de protagonismo dessas mulheres e de uma experimentação singular. A seguir, elencamos as questões trabalhadas, que nem sempre são exatamente perguntas, às vezes apenas frases ou palavras:

- Qual sua primeira memória?
- Qual a cena que vejo quando olho para trás?
- Uma queda
- “Eu era diferente dela” (do caderno de T.R.)
- Soletrar com o corpo a palavra “vida”
- Uma música que marcou a vida e criar uma dança para esta música
- Um cheiro
- “Nada disso foi dito antes” (do caderno de M.N.)
- “Estava abandonando tudo” (do caderno de C.M.)
- “Me acho quando estou com sorte” (do caderno de R.L)
- “Daqui pra dentro sou eu” (do caderno de R.B.)

O processo criativo seguiu um ritmo acumulativo. A cada novo encontro, retomávamos criações dos encontros anteriores. Este foi um formato também proveniente da experiência, e surgiu como uma forma de interligar as produções de cada uma, o que também nos ajudava a fixar as partituras corporais que havíamos criado.

Todos os encontros eram encerrados com uma roda de conversa, em que as mulheres partilhavam suas escritas, sentimentos, memórias e sensações a partir do que fora trabalhado no dia. Esse momento propiciou o entrosamento do grupo, a escuta umas das outras, além de fazê-las ouvir novamente suas próprias escritas. Era comum que se emocionassem ou se aprofundassem em algum relato das escritas ou memórias acessadas.

A MÃE, A PRIMEIRA LÍNGUA E MULHERES QUE VIERAM ANTES

A mãe já estava ali, a energia era a mãe, a coisa jogada pela janela era a mãe, derramava entre a cabeça, o estômago. A música, eis aqui, até a música estava lá. O que a mãe faz há no corpo, o corpo inquieto, de gestos, o corpo da mãe, a mãe que gerou o corpo (M.N).

O trecho acima é parte da escrita produzida por M.N. em um dos encontros do laboratório. Durante o percurso, cada uma foi desenvolvendo mais intimidade e abertura para trazer assuntos íntimos e muito pessoais. Nas produções escritas, bem como nos relatos em roda de compartilhamento, um tema nos chamou atenção, em especial por sua recorrência, a partir de diferentes momentos da criação. A saber, a referência à figura materna.

De forma evidente, o aparecimento desta imagem surgiu com muita veemência na ocasião em que elas responderam à questão “eu era diferente dela?”. O outro sujeito feminino a quem se referenciam na escrita a partir deste enunciado caracterizou-se majoritariamente pela figura da mãe. Neste ponto, ressaltamos que a frase, em seu contexto, vinha da escrita de T.R., quando, ao narrar sua primeira lembrança, traz uma cena da infância em que começava a compreender que ela e a irmã gêmea eram pessoas diferentes. Ao utilizar a frase, como já assinalamos, nós a dissociamos de seu contexto, o que propiciou que cada uma associasse o enunciado aberto a uma lembrança singular.

A partir disso, abriu-se uma comporta por onde a ideia de mãe, a relação entre mãe e filha e a maternidade passaram com muita força, encharcando as produções cênicas e escritas. Uma das mulheres traz em seu relato a confissão de um momento muito delicado que atravessa há quase dez anos. Sua mãe adquiriu uma doença degenerativa rara e vem, desde então, perdendo funções motoras e cognitivas. Ela, por sua vez, conta que há quase dez anos vive esse luto e cuida da mãe. Em sua fala, compartilha que ao pensar na frase “eu era diferente dela?”, associou imediatamente o pronome à sua mãe. Além disso, traz uma reflexão sobre o trabalho iniciado no laboratório a partir das memórias:

Então, de alguma maneira também, esses momentos mexem comigo e tudo porque eu ainda estou vivendo meu luto, eu estou assim há oito anos, no luto, né... E também me afastei da cena, me afastei de tudo nesse processo, um pouco assim... Tem um pouco disso, acho que a oficina [*refere-se ao laboratório*] tem ajudado a construir uma memória que é minha e é uma memória que eu quero ter. É isso, acho que eu estou nesse processo tentando construir cenas, tentando escolher quais são minhas memórias, tentando ressignificar minhas memórias, tentando entender esse momento da vida que ninguém tá preparado

mesmo, ninguém sabe o que vai acontecer no dia de amanhã... É um pouco isso, né? Talvez por isso, no início, as memórias, as lembranças... me veio muito essa ideia assim das ‘memórias dos sentidos’, de uma coisa que você nem lembra mais, mas tem o sentimento, a emoção [...] e fazer disso produtivo, não me deixar afundar nessa maré dos sentimentos [...].

Nesta passagem, além de trazer a figura da mãe e a contingência de uma situação do presente que vem atravessando sua vida, R.B. faz um aporte sobre a memória que se relaciona com o entendimento da memória, em parte necessariamente uma invenção, uma construção. Ela remonta também à ideia de certa maleabilidade, o que nos faz entendê-la como em constante movimento, entre luz e sombra, sendo possível de se ressignificar, localizar passagens ou sentidos que não necessariamente ocorreram antes. Ainda neste trecho, R.B. constata que o processo criativo vivido no laboratório lhe tem permitido manusear memórias, sobretudo aquelas ligadas à sua mãe, construindo uma lembrança que é sua e que ela quer ter, como cúmplices no enfrentamento ao luto que atravessa.

Por outro viés, também a partir da questão “eu era diferente dela?” e do pedido que relembassem uma música que marcara suas vidas, M.N. compartilha um poema expandido sobre a memória de seu nascimento, a gravidez inesperada de sua mãe e a relação que se estabeleceu entre as duas desde o ventre, atravessada pelo corpo como instância de aproximação, repressão e diferenciação. Nesse dia, quando pede a fala, antes de ler seu texto na roda de conversa, ela diz ao grupo: “engraçado, como trouxemos nossa mãe hoje”, o que reafirma o marco que apontamos. A seguir, um trecho de sua escrita produzida no dia:

A mãe já estava ali, a energia era a mãe, a coisa jogada pela janela era a mãe, derramava entre a cabeça, o estômago, a música, eis aqui, até a música estava lá. O que a mãe faz no corpo, o corpo inquieto, de gestos, o corpo da mãe, a mãe que gerou o corpo que só apareceu na igreja e assumiu a barriga da mãe como um corpo cúmplice, na lua de mel. O corpo filha eis aqui. Houve culpa, despedida, houve prazer, houve. Corpo que cedo cedia ao prazer, que era o prazer da mãe consumado, o corpo pergunta por quê? ‘Que entidade é essa, pai, que gera o corpo escondido na barriga, que goza ao lado do corpo-filha?’ A psicanálise não ouviu do corpo-filha as palavras ditas ao caderno-objeto-de-artista. O caderno não é brincadeira, eu diria a dra. Bel. O corpo mãe-energia evoca ouvir do corpo-filha sobre a solidão desse corpo-gozo que perambula por vinte e tantos anos em gestos de morte, de produção de um corpo morte e a mãe que tinha vida-branca-

loira-linda- a mãe que era morena – hoje loira – não convidou a morena de 18 anos, que ao gerar o corpo-filha, estava amando. O corpo filha pede devolução do amor. A devolução da mãe-morena-natural-de sobranceiras grossas. VOLTA, mãe. [...] Mãe-energia, nós andamos, eu procuro gente-vida que amou e não deixou, que amou e permaneceu. Mãe-morena, te devolvo por meio deste expandido-fracasso, o que a fala não se encarrega de vomitar em ti. Mãe de sobranceira grossa, VOLTA. Não. Vai. Eu permaneço, me deixa, portanto, permanecer. Mãe, precisamos falar daquela música que enfim me fazia dormir, a insônia, eu queria te dizer – era tua! Era da sua barriga, mãe. Te convido a viajarmos com ela, ela faz parte dos corpos. Corpo filha-corpo-energia-corpo-sobranceira-corpo-morena. O corpo-filha permanece. O corpo-energia mãe vai.

Mais uma vez, o depoimento, desta vez em forma de produção artística, reafirma a força do processo artístico em trazer à tona questões latentes da vida e uma reconfiguração de suas memórias. Aqui, ela enfatiza o “caderno-objeto-de-artista” como o receptáculo dessas novas confabulações acerca das memórias e da relação com a mãe. Associa o caderno ao *setting* de uma análise e se remete à sua analista no texto. Pouco antes de ler, compartilhava com o grupo que “em anos de psicanálise, nada disso foi dito antes”.

O texto revela a produção de uma escrita feminina em que memórias de uma verdade mais ou menos íntegra, mergulham num buraco negro, num ponto cego onde as palavras se abrem sobre o vazio, sobre o esforço de bordejar o feminino, o próprio nascimento, de encontrar esse outro lugar de onde fala, à margem do masculino instituído, numa crescente que estabelece pela diferença entre a mulher que escreve e a mãe que a gerou, seus desencontros e a devastação, uma escrita que se edifica sobre suas próprias ruínas (CASTELLO BRANCO, 1994), ao passo que reconstrói o mito de sua própria história, sem compromisso com a materialidade da experiência, mas afeita ao impossível de dizer.

A aparição do corpo, “o corpo-filha que permanece”, nos remete também à importância do corpo. Uma escrita que advém do corpo, este que se apresenta na escrita feminina, não como um objeto, mas como a tentativa de elaborar novas imagens e representações para o próprio corpo, sua sexualidade e materialidade (SCHIACH, 1997). No texto de M.N., trata-se da diferenciação do “corpo-mãe”.

Em outras escritas e passagens, a figura materna fez-se presente, seja como evocação após o relato, como foi com C.M. que, após produzir gestos e escritas, volta ao caderno, retomando com a seguinte passagem:

Falamos da MÃE, das mães (cada uma na sua particularidade. Cada uma em sua própria presença). Engraçado que *Elena* é o filme que eu assisti e só pensava em duas coisas: a certeza do amor à arte, de ser artista e de lembrar da minha mãe. Petra não podia ser atriz igual a Elena e C. não podia morar em Londres/Petra em Nova Iorque. C. não podia ser igual a K [nome da mãe].

Gosto de quando preciso olhar minha história, gosto de ter que misturar os elementos da dança. Sinto que na C. apesar de ser o vermelho, pode existir o lilás e o azul. Reconheço que para além de cores existe a força. Misturar todas as memórias fez com que eu me sentisse num bailado. [...] Talvez seja isso, vejo em Elena a força de viver e de morrer em um sonho. [...] Vou aprendendo na dança a encontrar minha força [...].

Outros momentos poderiam ser sublinhados ainda a respeito dessa temática, seja no que tange à figura da mãe, como a possibilidade da maternidade, o deslumbramento com a capacidade de gerar uma outra pessoa dentro de si, os anseios pessoais e sociais sobre esta questão. Algumas mulheres trouxeram suas experiências de ser mãe como algo que mudou inteiramente o rumo de suas vidas. Mas além da mãe, uma outra figura feminina despontou nas escritas e nas produções cênicas das mulheres, esta com menos intensidade e frequência que a mãe, foi a figura da avó. Muitas memórias e escritas evocavam “a casa da avó”, “o veraneio com a avó”, “o cheiro da avó”, “o quintal da avó”.

Ao responder à questão sobre o cheiro, D.N. pede que nos direcionemos até uma grande árvore, que ficava na parte externa do teatro. Lá, junto à mangueira, num movimento de aproximar uma lateral do corpo à árvore, ao passo que torce o corpo, ela estende um dos braços, num semicírculo no ar, vira-se de lado à árvore e volta a se encostar nela, circulando a árvore. Enquanto se movimentava, dizia o texto que depois compartilhou em roda:

Minha memória é um quintal gigante dentro do pé de um baobá, com cheiro de fruta madura do meu quintal.

Minha memória é um quintal gigante, quem cuida dos meus caminhos são meus ancestrais.

Quintal que minha avó plantou. Pé de coco, pé de jaca, pé de manga, pé de abacate, pé de banana.

A casa no quintal, o banheiro no quintal, fonte d’água no quintal.

Óleo de pitanga, cuidados diários em tempos de beleza no quintal.

Identificamos a presença de uma ancestralidade feminina que se corporifica na figura da avó, que diz respeito também ao cuidado, a momentos de afeto e de elaborações sobre si. Como se na busca por essas outras imagens femininas que as antecederam, procurassem também as memórias que as constituíram, pelo afeto, pelas diferenças, traçando um caminho singular em meio ao que escutam sobre si, o que se lembram, o que se esquecem e o que inventam. Numa costura transitória que se faz em torno do não saber, do não dito, mas que constrói poeticamente um esforço da palavra e do corpo de firmar-se enquanto mulher.

Ainda em relação às figuras femininas que tecem a teia das memórias dessas mulheres, relembremos a escrita de T.R., de onde originalmente partiu a questão “eu era diferente dela”, que gerou tanto eco sobre a figura materna. Em seu caderno, ela retoma o momento da escrita e a pessoa da qual se diferenciava, trazendo uma observação sobre a sensação de duplicidade que sente e agora vê, mais comum do que pensava, em outras mulheres:

A pessoa de quem eu sou diferente é minha irmã. É engraçado, que esse ‘eu sou diferente dela’ me veio no nosso primeiro encontro, na memória da primeira infância: ‘no quintal de Santa Lúcia teve enchente e fogueira e eu me dei conta/percebi que era diferente dela’. Aqui estou me referindo a minha irmã gêmea, que está tão longe e tão perto ao mesmo tempo, vistos os áudios diários. Essa semana descobri que outras mulheres também já se sentiram como se fossem duas alguma vez. Fiquei aliviada que isso não era loucura minha de uma gêmea separada, mas minha relação com ela, eu posso arriscar dizer que é a cumplicidade mais sólida que construí nessa existência, vem de útero, né?

Estas aparições de outras figuras femininas, especificamente da mãe, nos remetem a uma questão primordial, apontada pela psicanálise sobre a língua materna. A figura da mãe é a mesma figura de quem apreendemos a primeira língua, a língua pré-simbólica e carregada de pulsão e gozo, a *alíngua*, descrita por Lacan, para expressar que a linguagem “intervém sempre sob a forma do que chamo com uma palavra que quis que fosse o mais próximo possível da palavra *lalação – alíngua*” (LACAN, 1975/1985, p. 8). A *alíngua* que, para Lucia Castello Branco (1994) é a língua do feminino, e é também a língua estrangeira, da qual nos distanciamos para ingressar no mundo da lógica masculina e falocêntrica, em nossas culturas marcadas pelo patriarcado e pelo machismo. Vejamos o que diz Lacan sobre *alíngua*:

É absolutamente certo que é pelo modo como *alíngua* foi falada e também ouvida por tal ou qual em sua particularidade, que alguma coisa

em seguida reaparecerá nos sonhos, em todo tipo de tropeços, em toda espécie de modos de dizer (LACAN, 1975/1985, p. 8).

Aqui, a aparição dessa existência “que vem do útero”, como aponta T.R. ao citar sua irmã gêmea, flagra um ponto de convergência nas histórias dessas mulheres, uma convergência marcada pelo esforço da diferenciação, pela construção de uma imagem que parte da mãe, mas se molda em uma construção de si, diferente da mãe, “o corpo-filha”, como diz M.N. Este ponto parece ser tão fundamental, que eclode ainda de maneira transversal na fala de outras mulheres do grupo, seja se questionando sobre o porquê de suas mães não aparecerem em suas memórias, seja por engendram seu próprio processo de maternidade.

RACISMO e INTERSECCIONALIDADE

Fotografia 3 – Registro da encenação final do laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, Teatro Vila Velha, 2019



Fonte: Marina Alfaya

Em certa altura do processo, uma observação sobre a presença de mulheres negras no laboratório nos fez considerar uma característica que diz respeito a escolhas feitas em nosso planejamento. Ao ler relatos de vivências das duas mulheres negras do grupo, que compartilharam sentimentos parecidos sobre serem mulheres e negras, nos deparamos com o desequilíbrio racial na composição do laboratório, que espelha um desequilíbrio maior, impregnado na sociedade. Dentre as 13 mulheres inscritas no início do processo, apenas duas se identificavam como negras. Se considerarmos que a população da cidade

de Salvador é majoritariamente negra, é fácil notar o desequilíbrio que o laboratório evidenciava.

Nos questionamos sobre este ponto como uma fragilidade, identificado no planejamento e na execução do laboratório, e que nos serve também como análise e crítica: quando abrimos as inscrições para o laboratório, direcionamos exclusivamente a experiência às mulheres e não reservamos cotas¹⁶, seja por cor, orientação sexual ou identidade de gênero (mulheres trans, por exemplo). Visávamos garantir que as participantes se inscrevessem por interesse e identificação com a proposta, o tema e a abordagem do laboratório, o que nos pareceu uma justificativa coerente com o propósito da pesquisa.

Quando vieram à tona as memórias das duas mulheres negras, sobretudo em um dos encontros, somado ao momento histórico em que vivemos, em que as pautas identitárias estão cada vez mais em evidência, levantando muitos questionamentos sobre como a história dita “oficial” vem sendo construída, sempre por grupos dominantes, de perfil branco e masculino, com pouca ou nenhuma revisão de seus privilégios, nos questionamos se não teria sido mais adequado estabelecer cotas desde as inscrições, visando a uma equiparação de acesso.

Além disso, as memórias dessas participantes nos permitem evocar a importância da interseccionalidade, aspecto que marca distintas experiências de ser mulher. O conceito de interseccionalidade foi cunhado pela intelectual negra estadunidense Kimberlé Crenshaw e ganhou popularidade após a “Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância”, na África do Sul, em 2001. De acordo com a autora, o conceito busca compreender, sensivelmente, as relações identitárias e sua conexão com o poder. Não se restringe a mulheres negras, pois considera também outras identidades como transsexuais, travestis, queers etc. (AKOTIRENE, 2019).

A interseccionalidade evidencia os diversos cruzamentos de opressão – gênero, raça e classe, que atravessam a existência de determinados grupos, o que, no caso das mulheres negras, as põe numa experiência muito particular de vivência da feminilidade, já que, ao

¹⁶ O laboratório teve um custo de R\$ 150,00 para as participantes. O recurso foi utilizado para o pagamento dos custos do trabalho (sala do teatro, equipe de produção da Reverbe Território Cênico e material adquirido para o experimento cênico). Das 13 mulheres que iniciaram o processo, duas eram bolsistas. As bolsas, de caráter social, não contemplaram cotas relativas a raça ou grupos vulnerabilizados, como mulheres trans, por exemplo.

longo da vida, passam por situações de preconceito racial que se somam às de gênero e classe.

Com o intuito de pôr em pauta esta discussão, trazemos as falas de D.N e E.A. Nesse dia, bem como no experimento cênico, sublinhamos este ponto, visando recolocar a importância da ideia de interseccionalidade que se fez evidente a partir de suas falas. Na criação para o experimento, D.N. trouxe, explícito em seu texto, o registro de memórias enquanto mulher e atriz negra. No processo, ao trabalhar sobre a questão “ninguém me disse isso antes?” (versão que escutou do enunciado “nada disso foi dito antes”) trouxe a experiência de vir morar em Salvador e se deparar com dificuldades ligadas à discriminação. Deixemos sua fala ecoar:

Quando você disse ‘ninguém me disse isso antes’, o que veio em minha mente... É como se eu tivesse vindo morar aqui e me deparado com todas essas questões políticas que eu sempre tive que lidar desde cedo, porque minha família é muito envolvida com essas coisas, então tipo assim, todos esses debates raciais, isso não chegou pra mim na universidade, sabe? E aí pra mim o que veio foi: ‘ninguém me disse que eu teria que ficar falando o tempo inteiro que eu sou boa em alguma coisa’ e isso ficou na minha mente. Ninguém me disse que eu tenho que provar que eu sou feminina, ninguém me disse que eu tenho que provar o que eu sou, sabe? E aí quando você chega aqui, porque no interior é outra lógica, e uma das coisas da gente quando é negra e vem morar na capital é que você fica se deparando o tempo todo com afirmações e não dá pra você só ser e é muito ruim isso, sabe? Porque parece que eu não posso ser uma mulher simplesmente, ir pro trabalho com uma calça jeans e um tênis porque “nossa, você não tá feminina” ou “nossa, você fala muito mole”, “nossa, como você é devagar”, “nossa, como você é muito direta nas conversas”, “como você é muito segura”... É muita coisa, sabe? Marcada pela cor da pele e, pra mim, esses dias estão muito assim: ‘gente, pelo amor de Deus, não me pede informação, sabe? Não tô aqui pra isso’. Porque ficam: ‘você sabe, você que é preta? Hoje é dia 20 de novembro...’. Quando você começa a se deparar com isso tão cedo, essa demanda, chega uma fase que você não quer ficar explicando pra ninguém as coisas, sabe? Seja ele negro ou branco, você quer dizer: ‘olha, eu não preciso provar que eu sei, eu quero é existir’ e aí parece arrogante pra militância e parece absurdo pro branco, porque o branco quer que o negro fique militando o tempo inteiro. É como se você tivesse que ficar dando respostas. Se você não milita você não é preto o suficiente; o branco quer que você eduque ele pra saber o que é o racismo... E aí eu fiquei... ‘nossa, ninguém me disse isso antes’, que eu tenho que ficar aqui educando branco, que eu tenho que me afirmar como mulher e que eu tenho que dizer: ‘olha, mulher negra precisa de afeto e nós estamos na solidão’, se você vai no interior tem muitos casais negros e felizes, que tem filhos... E o debate fica sempre em torno de uma coisa só e se você leva pra outro lugar, ninguém vai te escutar, porque já é difícil demais ou porque você tá querendo coisa demais... E é isso meu desabafo.

A fala de D.N. aponta também o direcionamento que a agenda de movimentos feministas africanos e diaspóricos defendem na atualidade. A pesquisadora e ativista africana da Suazilândia, Patricia Mcfadden (2010), defende uma pauta feminista sustentada na recuperação e sustentação de direitos sobre o corpo e pela dignidade de mulheres negras, em estreita relação com aspectos socioeconômicos e de garantias de condições fundamentais para uma vida saudável, com acesso a educação, saúde, liberdade e acesso à terra para as mulheres negras de África e alhures. Numa perspectiva pós-colonial, a autora nos ajuda a refletir sobre a importância de situar os movimentos feministas numa vigilância crítica constante, para não serem engolidos pelas investidas neoliberais e capitalistas. Entendendo que essas investidas buscam se apropriar do discurso de gênero para novamente centralizar homens nos locais de poder, deixando as mulheres marginalizadas e disputando por posições subalternizadas, autorizadas pelo patriarcado, que mascaram a luta, muito mais abrangente e necessária.

A autora reafirma a ideia de que o pessoal é político e de que é crucial que mulheres de origem africana façam distinção entre a ideia de gênero enquanto um instrumento neoliberal para a reinvenção do *status quo* do patriarcado e a compreensão de gênero como ferramenta para reflexão feminista, radicalmente atrelada à resistência ao patriarcado e suas lógicas cruéis de privilégios, supremacia, impunidade e sexismo. Nessa perspectiva, a autora propõe uma diferenciação entre movimentos de mulheres que utilizam o discurso feminista com vistas a uma escalada social e de classe e aquelas que se entregam a uma política vivida e radical das pautas feministas.

D.N., em seu “desabafo”, torna evidente como sua própria existência de mulher negra pode e vem sendo exaurida na cidade, quando, mesmo tendo uma longa vivência acerca das discussões sobre raça e gênero em sua vida, é posta à prova, sentindo-se cobrada a explicar situações de racismo para que seja “aprovada”, seja pela comunidade branca, seja pela militância negra. Nesse quadro, D.N. aponta o sufocamento da vivência de amor e de prazer, em nome de uma armadura de constante reafirmação de seu lugar de mulher e negra na sociedade racista patriarcal em que vivemos. Situação que amplia o sentimento de solidão e exaustão de mulheres como ela.

Patricia Macfadden (2010) afirma que somente quando as mulheres compreendem a potência de seus corpos e a criatividade de suas mentes é que são capazes de movimentar-se em direção à liberdade, saindo de uma reivindicação teórica para uma experiência

vivida. Este parece ser o ponto levantado também por D.N, quando busca viver sua vida da maneira que quiser, tendo suas escolhas e posicionamentos respeitados.

Após o depoimento de D.N., todas silenciámos com a percepção de sua luta e de seu cansaço. Noto depois que esta fala ocorreu no dia 21 de novembro, dia seguinte ao Dia da Consciência Negra, celebrado em 20 de novembro no Brasil, data que se relaciona diretamente com o que aflora em seu discurso. A contingência parece operar também na evocação da memória. Impulsionada pela fala de D.N., E.A. revela uma situação de racismo vivida em seu antigo trabalho, quando poderia ter sido promovida na atividade que exercia, porém, ao pedir apoio a sua chefe, ouviu desta que ela “não tinha o perfil da escola”, o que atribuiu ao fato de ser a única funcionária de traços negros, cabelo crespo e natural, na empresa, ainda que não tenha a pele escura, como afirma.

Estas narrativas nos fazem notar o atravessamento de suas memórias pelos desafios enfrentados por causa do racismo, o que traz momentos de dor devido ao preconceito, mas revelam também a força ancestral dos nossos povos tradicionais. A escrita poética do caderno de D.N. nesse mesmo dia, nos ajuda a figurar a densidade da vivência:

Buscando no fundo
 onde só marisca quem pode pisar leve na densidade do mangue
 Lama onde brotam raízes grossas,
 quando pisar tem que saber:
 Denso é o caminho pras águas.
 Ergue o corpo pela cabeça
 Joga fora a memória depois vai buscar
 Faz que esquece
 Pra ter o trabalho de puxar do lodo
 Onde nascem raízes grossas de manguezais.
 Toda ela emaranhada
 Desorganizando o caos para poder se achar.

Na montagem do experimento, localizamos a cena solo de D.N. no centro do palco, com a maior duração entre as cenas, não só pela relevância que seu texto evidenciava, mas, principalmente por sua potência. Quando ao fim, caminhava até correr exaustivamente em torno da cena, falando cada vez mais alto seu nome completo e se identificando como “uma atriz negra”, “uma mulher negra”, as outras mulheres começavam a segui-la em silêncio, dando volume e massa corpórea ao seu grito.

UMA COSTURA SINGULAR DO FEMININO

Todo dia nasce uma mulher dentro de mim
(JP)

Fotografia 4 - Registro da encenação final do laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, Teatro Vila Velha, 2019



Fonte: Marina Alfaya

Tomar o laboratório de criação e realizar uma leitura sistematizada do material produzido a partir dele constituíram uma tarefa difícil. Como selecionar pontos específicos para abordar? A escrita e as cenas produzidas pelas mulheres revelavam um continente poético potente e complexo, que quase sempre abria margem para muitas interpretações possíveis. A prática fez emergir uma série de perspectivas profícuas no objetivo de desenvolver um tipo de fazer artístico, protagonizado por mulheres, que tenha como base memórias, expressas no corpo, na escrita e tendo a escuta como laço, no coletivo.

Aspectos muito sutis se apresentaram sobre relações com seus corpos, sobre as linhagens de mulheres que as antecederam, sobre a busca por espaços de fortalecimento e partilha de suas subjetividades, lugares em que se sentiam seguras, na fuga da ameaça de um sistema patriarcal opressor que se apresenta das formas mais silenciosas e cruéis.

Buscamos pôr luzes nos pontos mais fortes em termos de ocorrência nas produções de cada uma, pontos de interseção nos relatos e também o que de único despontava na forma de trabalhar as questões propostas no processo. Dentre os pontos que destacamos, pensamos também nas ancoragens que mantinham com as bases teórico-metodológicas

que sustentam esta pesquisa e nas surpresas que advieram durante o percurso e confluíram para novos entrelaçamentos. Com isso, identificamos a característica fragmentária das produções do laboratório, que se transfiguraram na estrutura do experimento cênico que dele decorreu.

Esta composição fragmentar nos fez optar pela inclusão do experimento nas análises do processo, ao invés de olhá-lo como um produto apartado do laboratório. À medida que avançamos na análise do material, identificamos como sua forma estava diretamente ligada à própria estrutura do laboratório e às produções a ele inerentes. O que ele capturava eram trechos dos fragmentos mnêmico-poéticos trazidos nos dias de suor, chão e palavras em sala de ensaio. Erguemos o experimento então, não como uma narrativa estruturada, mas como uma compilação de fragmentos, uma costura de pequenas cenas, no que elas escolheram mostrar a partir de sua produção. Meu trabalho, no experimento, foi o de alinhar recortes, suas costuras próprias, trazendo para a cena o que tinham de singular e compartilhado, em consonância com o que trabalhamos enquanto grupo durante o trajeto.

Foram para o experimento final exercícios que trabalhamos coletivamente no processo, que serviram por vezes como aquecimentos; outras situações serviram como ponto de partida das questões-estímulo. A utilização desses exercícios se deu também pela compreensão de que enxertar novas sequências ou cenas, que não tivessem origem no processo, provocaria uma estranheza, um fora de lugar, num espaço construído dia após dia, que, por isso, já dispunha de potência cênica. Essa constatação veio após a tentativa de inserir passagens estrangeiras nas cenas, propostas por mim, mas que não tínhamos trabalhado nos encontros. Rapidamente esta possibilidade caiu por terra, após algumas tentativas que revelaram a estranheza delas sobre a proposta. Entendi que o processo criativo nos convocava a usufruir dele até o fim.

Fotografia 5: Registro do laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, Teatro Vila Velha, 2019.



Fonte: Marina Alfaya

Nesse percurso entre coletivo e singular, identificamos o traço original deste trabalho, o de revelar fragmentos de uma escrita e produção cênica femininas que se anunciam pela singularidade inerente ao processo e das pessoas nele envolvidas. Traços que se anunciam desde o uso que fazem das palavras, que se sustentam para além da representação, mas como criação (POLI, 2009), criação visceral a partir do corpo, acrescentamos. Junto à escrita, a produção de uma memória, de estrutura movente e transitória, que mira para o passado, mas encontra o futuro naquilo que elabora. Além disso, a abertura para uma escuta, uma escuta de si, revelada através da experiência no laboratório e dos compartilhamentos com as outras mulheres.

Observamos que o processo proporcionou vínculo e abertura entre as participantes que, por sua vez, propiciaram o compartilhamento de vivências em suas trajetórias. Abordar essas vivências, identificar na fala da outra uma mesma sensação ou atravessamento, isto ocorreu, em muitos momentos, como desdobramento do que trabalhávamos no laboratório. Uma lembrança pessoal continha traços de uma experiência compartilhada da feminilidade, marcada muitas vezes pelas especificidades do corpo. Entraram em cena temas como a primeira menstruação, o susto e o embaraço de lidar com essa passagem; a experiência de olhar e ser olhada, o prazer e o pudor neste jogo; o duplo que ascende numa vinculação à mãe ou a outras figuras femininas fortes que as circundavam; a passagem pelas aulas de *ballet* na infância e seu emaranhado de sensações, que vão desde

o incômodo quanto ao estereótipo sombrio da bailarina delicada e magra, ao sonho de ser a bailarina que dança levemente sobre sapatilhas de ponta.

À parte dessa urdidura comum, o laboratório revelou um outro caminho, o da singularidade de cada mulher, uma trama única, produzida a partir de questões-estímulo comuns, erigida por fragmentos de memórias e como estas as físgavam contingencialmente, entre fatos e devaneios. Esta observação pode ser exemplificada pela escuta que apresentavam de enunciados compartilhados com o grupo, mas que em suas produções ganhavam contornos próprios, novas formas, novos títulos. A questão-estímulo “nada disso foi dito antes?”, por exemplo, que no compartilhamento das escritas e produções cênicas, revelou entendimentos como “ninguém me disse que seria assim”, “eu não sabia que seria assim” e “ninguém me disse isso antes”, convocando memórias referenciadas na experiência pessoal de cada uma.

Enquanto uma atribuía à frase o momento doloroso de cuidados com a mãe, outra se referia à vinda para a capital e os desafios dessa transição, enquanto a que escreveu o enunciado se referia ao que não havia dito em sua terapia e se dava conta no agora do processo artístico.

Temos utilizado a costura como uma metáfora para a construção de uma versão de si, propiciada pelo laboratório aqui descrito. Fazemos uma aproximação entre o que observamos na prática do laboratório com uma analogia convocada por autoras como Lucia Castello Branco (1994) e Ana Maria Portugal M. Saliba (1987) entre escrita feminina e bordado. A escrita da memória e a escrita feminina pensadas nessa perspectiva caminham juntas, se edificam sobre fragmentos, lampejos, traços. Um texto que contém corpo, visto que a materialidade se expressa na linguagem verbal. Por isso, a analogia ao bordado, o texto em alto-relevo sobre a urdidura comum. O feminino se esboça como um desenho esgarçado, composto de buracos e vazios, lapsos de memória e fragmentos (CASTELLO BRANCO, 1994).

A referência ao bordar e ao tear como uma produção feminina remonta ainda a Freud (1933/2010), quando aborda a feminilidade e atribui à atividade de tear a mesma de fazer borda ao vazio, à falta constituinte. Se avançamos na teoria, associamos a escrita feminina também ao esforço de construir bordas, que a letra teima em ultrapassar (POLI, 2009). Entre memória e devaneio, identificamos traços do feminino nas produções singulares advindas do laboratório. É o que nos mostra esse trecho de T.R. no experimento:

Eu queria fazer astronomia para estudar o céu e as estrelas, eu sou o atravessamento atravessado pela existência e é como se eu fosse duas, mas eu era diferente dela, inteira, com pedaços pelo caminho, porque eu caí para dentro de mim. Quão precioso é o desconhecido... as paredes têm ouvidos, meus olhos estão nos pés, o estômago na boca, e a testa fincada no concreto enchente fogueira e eu deixo à mostra o que nem eu consigo ver em mim.

Vemos essa costura singular se mostrar também na escrita de M.N. a partir da questão sobre a “queda”. Ela remonta uma passagem em sua jovem carreira como atriz, em que uma queda física a transportou para uma experiência transcendente do encontro entre a personagem a quem emprestaria seu corpo e ela mesma:

A queda de Romeu e Julieta! É assim que eu chamo essa queda. A queda de Romeu e Julieta é a queda de um ano-dor, a queda que acontece no ensaio geral não é qualquer queda, ela deve ser nomeada, logo eu que não nomeio, mas a queda de Romeu e Julieta não corre o risco de ser transformada, ou diria para Woolf: essa queda transformou-me na AMA de Julieta, eram várias AMAS nesse Romeu e Julieta, mas eu era a AMA MANCA como Shakespeare queria e dizia. Eu não pedi pela AMA como ela era, a tal representação a ferro e fogo, viver a personagem fatalmente. Eu pedi a AMA com amor, aquela que fosse entendida quando eu entrasse para fazer a cena. Foi a que eu pedi. Doloroso processo do pedido um ano-dor. Eu não lia Romeu e Julieta pensando em quantas cenas eu queria, eu lia pensando a AMA que eu queria, eu disse disputa, foi, eu disse. Comigo, com A AMA e com Shakespeare que me ouviu toda noite pedindo a minha Ama. Shakespeare, essa queda marcou o corpo. da tua Ama. O pé nunca foi o mesmo, M. nunca foi a mesma e todas as Amas porvir nunca as mesmas.

Em outro momento, J.P. chega a uma retrospectiva em sua escrita, a retrospectiva de um nascimento constante e renovado, evocado pelas memórias despertadas no laboratório. Os fragmentos de memória foram trazidos pela demanda do processo, reconstruindo poeticamente a história de cada uma, colocando em relevo pontos nodais. Começaram a surgir personas e a mostrar versões de si erguidas a partir dessas narrativas fragmentadas:

Aqui não pude deixar de pensar que todas as cenas das minhas memórias são momentos em que nasci alguma coisa. Na primeira, nasci como indivíduo independente, carente; na segunda, nasci adolescente madura, adulta antes do tempo; na terceira, nasci depois de uma queda; na música, eu nasci nostálgica de uma época meio nebulosa, sensação incerta de realidade; no quantum, nasci artista, dançando com minha alma e libertando-a; no cheiro, nasci mulher, amante, gasosa, gozosa, estranhamente intocável mesmo me colocando para visitação. Todo dia um nascimento diferente pra uma morte já conhecida ou pelo menos esperada, hoje não foi são M ia que nasceu, todo dia nasce uma mulher dentro de mim.

Lembramos que a pesquisa enseja também promover um espaço de protagonismo feminino e de produção de conhecimento acerca de seus modos de subjetivação, através da arte. Neste caminho, a produção realizada pelas mulheres no laboratório convoca a uma escuta das vozes femininas por elas mesmas, suas próprias construções memoriais, inundadas de sensibilidade poética e força. Nessa direção, de promover uma mudança ou transformação intencional por meio da prática artística esta pesquisa se aproxima daquilo que Sylvie Fortin e Pierre Gosselin chamam de “tese intervenção” (2014, p. 2) que juntamente com tese-criação e tese-pesquisa constituem possibilidades de finalização no doutorado em Estudos e Práticas Artísticas da Universidade de Quebec em Montreal (UQAM).

Retomamos a análise de Shiach (1997) sobre o trabalho de Helène Cixous, escritora, poeta e dramaturga francesa, e compartilho a ideia de que a escrita feminina convoca ao protagonismo feminino, relegado às margens em nossa história ocidental, marcada pelo patriarcado, pela colonialidade racista e machista, sendo utilizada para reforçar o heroísmo masculino, mas constantemente calando-se. Adotar uma produção feminina vem ao encontro da tentativa de desestabilizar o discurso dominante, perturbar os rumos da linguagem marcada pela masculinidade e sua supremacia opressora.

Buscamos dar visibilidade ao território movediço, misterioso das subjetividades femininas, escutar seus atravessamentos e construir juntas uma nova lógica, que não tenha necessariamente compromisso com o poder ou com o oficial, mas com o afeto, com os traços que ficam entre lembrança e esquecimento, com as camadas pré-simbólicas de um texto corporal, que se anuncia no “uma a uma”. A escrita feminina entendida não como uma produção exclusivamente de mulheres, mas que tenha em seu cerne o interesse pela ruptura, pela desintegração, que contenha excessos e derramamentos que são próprios ao feminino (SHIACH, 1997).

Para finalizar este capítulo, deixamos o texto escrito a muitas mãos no laboratório, em um exercício de livre associação. A construção se deu a partir da primeira frase que lancei para elas e, a partir daí, cada uma dava continuidade ao texto único, sem acesso total ao que vinha escrito logo antes, mas só sua parte final. Chegamos a um texto fragmentado, cheio de imagens e cruezas, materialidades, entre reconhecimentos e buscas que dão corpo ao que foi produzido:

Porque sou uma mulher impossível e, dessa forma, sinto o poder dentro de mim, me vejo forte, me sinto livre e capaz de realizar tudo que quero e desejo. Voo com o vento, onde a vastidão é tudo que existe e eu nem existo mais. Perdida de mim mesma procuro construir as lembranças que aqui me trouxeram. Em cada espelho, em cada reflexo, fito aquela que me olha. Permaneço em busca do amar, do olhar impregnado de ficar. Sabendo que escolher ficar diz mais sobre mim do que sobre você... E eu aqui parada na rua, na boca da outra, como quem come as vísceras do boi não pensa muito no amanhã e, por isso, procura viver o momento presente ouvindo, pensando, falando, sentindo, dançando... Quero sentir o mundo por todos os órgãos de sentido, conhecer todas as pessoas e passar por todos os caminhos. Trajetórias dispersas que se encontram em um espaço-tempo recortado de afetos. Que bom te encontrar. O avesso de mim e de você por mim e por nós, no recomeço de mim e de nós... Nada entre nós, agora sou eu e só... Vejo que o passado vem à tona, é potente isso aqui. É o momento da virada. Tudo pode acontecer.

CAPÍTULO III

UMA *ENCORESCRITA* E A TRÍADE CÍCLICA PALAVRA-CORPO-ESCRITA

A escrita deste capítulo tem a intenção de pôr em diálogo aspectos emergidos da prática de um laboratório de criação em dança-teatro e escrita realizado por e para mulheres e alguns elementos-chave que estiveram em jogo durante o processo. A partir deste primeiro horizonte, somaram-se novas formulações, após o que foi experienciado na primeira qualificação e no período de doutorado-sanduíche na Universidade Côte d'Azur, na França, onde estou enquanto escrevo estas linhas.

O laboratório “Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis” se situa como elemento central desta pesquisa, seu coração, mas também em correlação com os demais órgãos vitais de sua existência, organismo vivo e, agora, reminiscência naquelas que o integraram. A partir do que foi vivido ali¹⁷, passamos a um segundo momento que se apresenta como desdobramento dos primeiros resultados produzidos. Aqui, o objetivo é alargar o que o laboratório promoveu e demonstrar o que surgiu a partir das conjecturas teóricas que alimentaram a pesquisa e a experiência artística.

Cada mulher participante criou uma partitura autoral de movimentos, com ou sem texto, resultante da imersão no laboratório. Essas criações foram agrupadas numa colagem, intercaladas por passagens coletivas, inspiradas na experiência do laboratório.

No capítulo anterior priorizamos discutir as emergências diretas do laboratório, identificadas nas escritas e nos movimentos corporais das participantes, que revelaram questões como: a presença de figuras femininas de referência na criação artística, sobretudo as figuras da mãe e da avó, tendo como base as memórias de cada uma, vivências raciais como elementos constitutivos da trajetória de ser mulher e negra e a revelação de uma escrita fragmentar singular, que se caracteriza como própria ao feminino.

Neste último capítulo, visamos içar o gesto sobre o que advém na poética mesma do laboratório, enquanto gênese de criação ancorada na dança-teatro e na escrita de mulheres (im)possíveis. Para tanto, é preciso o esforço de esmiuçar com calma aspectos caros que

¹⁷ A descrição detalhada do laboratório encontra-se no segundo capítulo desta tese.

fundamentaram o entendimento do laboratório e que se relacionam ao que demonstramos a partir dele.

A memória é uma das palavras-chave e movimenta a construção do laboratório. Neste momento, iremos abordar mais especificamente a base para o uso da memória que fazemos, a partir da escrita de Freud de 1895, em seu **Projeto para uma Psicologia Científica**, bem como a retomada deste trabalho por Jacques Lacan (1959/2008) e retrabalhada por Denise Coutinho (2004), no que tange ao entendimento de memória. Encontramos nesses textos a noção de traço mnêmico, também explorada por Jacques Derrida (1995), e que diz respeito à materialidade da escrita.

Verifiquei, na vivência do laboratório, seja no gesto corporal, seja na escrita das mulheres, este traço, que é rastro do que se viveu, que deixa marca no corpo e se reinscreve no papel, mas sempre no movimento, na tentativa, no por dizer, por escrever, pela ação de se pôr em movimento e acessar o vulto da memória, (re)inventada no instante da experiência, fiel à verdade daquele momento de encontro daquelas que escrevem e propensa à repetição sempre diferencial que denuncia seu vazio estruturante.

A partir desta compreensão, me aproximei das ideias de escritas insurgentes e escritas de si, bastante trabalhadas por Michel Foucault (1983). Defendo aqui seu formato poético, de devaneio fragmentar e descontínuo, promovido pelo fluxo do processo e do instante, que as constituem. Neste movimento, me deparei com minha própria proposta de escrita no caderno, caderno de notas, de escritas poéticas que eu já havia experimentado com duas outras mulheres artistas¹⁸. A lembrança dessa experiência certamente me deu esteio para propor a produção dos cadernos no laboratório, artesanalmente construídos pelo gesto corporal e pelo traço que é gesto do corpo no espaço e também traço da letra sobre o papel.

UMA ENCORESCRITA

O surgimento de uma escrita própria, desenvolvida no laboratório, advinda de suas circunstâncias, foi denominado por mim de *encorescrita*, que tem por característica o

¹⁸ Refiro-me ao livro *Bordado em Carmim*, artesanalmente construído e lançado por mim em 2019, em parceria com Emília Nuñez e Caroline Feitosa, em Salvador-Ba.

propulsor corporal, que é seu centro. O corpo de onde provêm as lembranças e a forma poética contemplativa. Escrita possível a partir do instante despertado no corpo, durante o laboratório. O movimento paralelo entre experimentações corporais no espaço – surgidas na condução do laboratório, pelas palavras que evocavam lembranças – e a escrita poética fragmentar na folha do caderno, o processo criativo entre traços de memória, gestos no espaço e no papel, ensejavam uma nova escrita. Escrita, que é escrita de si, porque parte de uma vivência singular, e é também escrita poética, mobilizada pela exploração desse corpo no espaço. A esta escrita, nomeamos de *encorescrita*.

Quando criei este neologismo, quis dar ênfase também à ação de *encorescrever*, uma escrita que não está separada do corpo, nem pode, pois surge justamente de quando ambos os gestos se articulam, o do corpo e o da palavra. A *encorescrita* pronuncia-se enquanto ação no movimento, é movimento de corpo também, não está dissociada do movimento corporal, é também este movimento e produz sujeito ou processo de subjetivação. O neologismo agrega o radical *cor* à escrita. Do latim *cor*, presente na palavra coração, bem como na grafia de cor-po. Isto para remeter a uma escrita que surge deste centro corporal, pulsante, dançante, que vem imbricada com o corpo em movimento, escrita de si que insurge com a experimentação corporal, en-cor, remetendo à localização corporal. Acrescento ainda outras ressonâncias desse neologismo: com o *core*, região central do nosso corpo, ligação entre a parte superior e a inferior, responsável por nos dar sustentação e equilíbrio; com *en corps* de fonia similar a *encor* em português, e que traduz-se como *no corpo*; e por último, pela aproximação com a palavra *âncora*, ao que associamos a escrita de que tratamos no laboratório como um ponto de ancoragem, de sustentação e equilíbrio (feito o core) para os nossos *deslimites* femininos.

Por isso, o corpo é central no que construímos neste processo criativo. Estamos no entre, entre corpo que dança e palavra poética, um fazendo amparo ao outro enquanto tocam o inefável. Isto que chamo de *encorescrita* é escrita da palavra no papel, mas é além, porque também implica a escrita no corpo. Associa-se ao movimento de alucinar, próprio à operação de memória. A criação cênica construída acessa um imaginário poético e de devaneio, que não segue ritos de uma busca por compreensão, mas aparece, se mostra, como lampejos, como os soluços evocados por Barthes (1975), mencionados acima, ou como vagalumes no escuro, que se dão a ver e desaparecem na escuridão.

Entra em jogo a aproximação entre a escrita e a dança contemporânea, à qual a dança-teatro se filia. Esse encontro foi alimentado pelas leituras de textos de Alice Godfroy (2018), Laurence Louppe (1998), e pela experiência do doutorado-sanduíche na *Université Côte d'Azur* (2021), em que pude dialogar com a pesquisa de colegas que investigam a relação entre a dança e a escrita, bem como de apresentar/experimentar meu trabalho em formato de atelier prático, com e para aquele outro público. A *encorescrita* desenvolvida no laboratório surge assim como devaneio poético (BACHELARD, 1988), devaneio feminino, atizado pelo movimento corporal.

Nos textos que surgiram no laboratório, nos deparamos com uma escrita, que é escrita de si, é escrita memorialista, mas não só. É também escrita poética, que desdobra a palavra, a conjuga com o corpo, desmonta significados e transborda outras realidades. É escrita feminina, por seu tom, por intimidade com a desmemória e com o que vai além da linguagem. É também escrita do devaneio, de um devaneio feminino, que escava de suas entranhas um mundo de imagens oníricas em plena vida de vigília. É escrita fragmentar, em notas e pequenas partes, que se apresenta aos poucos, em retalhos, em detalhes, em passagens, em segredos, em minúcias quase desimportantes, inventadas e verdadeiras. É escrita de corpo pulsional, que tem o corpo como elemento central, corpo que dança, corpo de sensações, da “memória dos sentidos”, de uma língua antiga, que não se codifica, mas se sente. Por todas essas nuances, denominamos esta escrita que surge a partir do laboratório Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, de *encorescrita*.

Que antes de adentrar nos pormenores dessa eterna tentativa, me seja possível, também pela escrita, a confissão da dificuldade de pôr em texto esta experiência. Muitas horas em pausa, outras tantas num impulso voraz de me mover para dar conta da dificuldade que me tomou tantas vezes enquanto tentei, tento, formular o que vem decodificado em palavras neste texto. É preciso tratar disso também, porque compõe o ponto nodal de tudo que é escrito nesta tese. A escrita é uma dádiva, e é uma eterna tentativa. Oscilo, e me sinto, enquanto pesquisadora, atravessada pela impossibilidade de descrever tudo o que sinto, senti, vi, dancei, nos momentos em que estive no laboratório com aquelas mulheres e mesmo agora, enquanto escrevo sobre o que essa experiência me aponta. Duvidei em inúmeros momentos da minha capacidade de deixar as beiradas da escrita e conseguir mergulhar, aprofundar no que era preciso para fazer alguma transmissão do conhecimento e de saberes produzidos. A sensação que persistia era de paralisar na beira, seja porque não sei o que há quando salto no abismo das elucubrações, no limite entre o corpo e a

palavra, seja porque me perco no que não sei pôr em palavras, mas está inscrito no corpo que demanda a dança. Respiro fundo e danço sempre que posso, para fazer as palavras brotarem do meu próprio corpo, ainda e ainda.

Estar só, neste abismo, fato possível em grande parte pela experiência do doutorado-sanduíche e, forçosamente, também pela ocorrência desta pandemia devastadora. Isso me atravessa no momento da escrita, misturando o que se apresenta na contingência do presente que me obriga à solidão da escrita, bem como a minhas memórias de quem precisa sair correndo, nos momentos em que a angústia não cessa de estremecer o corpo e fervilhar a cabeça. Angústia tem sido o afeto recorrente nestes tempos sombrios, sobretudo no Brasil. A escrita, que sempre me acompanhou, vem junto à dúvida de se é possível aprofundar sem me perder no labirinto, perdendo também o fio da meada, ou, se estar na beira é conter a possibilidade do mergulho evitando se perder. O medo de me perder é também o medo de me deparar com o vazio. Não encontro respostas para as dúvidas e entre uma dança e uma corrida, uma volta, escrevo essas linhas que são fruto de minhas lembranças e esquecimentos quando cruzaram lembranças e esquecimentos de outras mulheres.

NO FIO DA MEMÓRIA, OS TRAÇOS

No percurso que me levou à estruturação desta pesquisa, nas primeiras conjecturas para elaborar o objeto e traçar objetivos, o que guiava minha curiosidade de pesquisar se apresentava pelo termo “constituição subjetiva”. A pergunta era: como um processo criativo poderia promover uma (re)organização subjetiva, a partir do método de perguntas e respostas, proposto por Pina Bausch em sua dança-teatro? Seguindo o fluxo da lapidação do projeto e na busca de um entendimento mais preciso do núcleo daquilo que eu me propunha a investigar, em orientações e em discussões com colegas, esta noção, infinitamente ampla e opaca, foi sofrendo modificações, e revelando um aspecto, que, mais coerente, ainda que complexo, parecia aglutinar o que a pesquisa comportava como uma de suas palavras-chave, seu núcleo, a saber, a memória como base de sustentação do processo criativo em artes cênicas. Este termo que viria articular ramificações com outros pensamentos, mostrou-se um desdobramento do processo de criação.

Ora, a memória nos constitui, e opera pela falha. Nos alimenta pelo tempo de nossa história com buracos e com marcas, por vezes tão nítidas, que não restam dúvidas de que ocorreram nos mínimos detalhes em que se apresentam sob as cenas que retornam ao fecharmos os olhos, ou ao sentir o cheiro da árvore da infância ou da alfazema que remonta toda uma escala afetiva em direção a afetos ancestrais. Nos constitui no esquecimento de momentos tão marcantes para outras pessoas, ou para nós mesmas, que, espantadas, ouvimos da boca alheia algo de nossa experiência que parece estrangeiro.

Me incluo no grupo daquelas que recorrem à memória e nela encontram um vulto, uma imagem borrada que, ao ser rememorada por outrem, chega a quase viver enquanto sensação, mas que logo retorna ao esquecimento. A desmemória me acompanha desde há muito, ainda que me esforce em instantes do presente em me repetir “deste agora irei lembrar”. Talvez este seja também o mote da minha perseguição: escrever para não esquecer, criar a partir da memória para ver, viver, com outras mulheres, aquilo que nos constitui naquele presente contingencial em que estivemos juntas, e, neste conjunto, também me ver mulher. Mais que isso, nos reinventar mulher a cada lembrança alucinada.

Desta ideia da memória enquanto constituição subjetiva, recorri à psicanálise como referência. Nos idos do fim do século XIX, Freud escreve o **Projeto Para Uma Psicologia Científica**, um rascunho que em vida decide não publicar, e que vem à público postumamente e, sob a camuflagem de uma linguagem difícil, direcionada a neurologistas. Repleto de signos, sistemas, neurônios, quantidades e tantos termos típicos das ciências da época e cuja tradução multiplica a dificuldade de sua compreensão. A particularidade é que, apesar de sua leitura difícil e de datar dos primórdios do desenvolvimento de seu pensamento, o texto contém uma apreensão do aparelho psíquico numa perspectiva vanguardista para a época e que vigora, em sua raiz, na teoria psicanalítica, mais de um século depois, guardados os devidos desenvolvimentos estabelecidos com o tempo.

O **Projeto** irá abordar o funcionamento econômico da dinâmica psíquica, as trocas de “quantidades de energia”, numa tentativa de explicar fenômenos já observados na clínica por Freud, que naquela época desenvolvia também sua teoria sobre as conversões históricas, as neuroses obsessivas e a paranoia. O pai da psicanálise, num elaborado *insight*, engendra a formação do aparelho psíquico, composto de neurônios, vias de facilitação ou trilhamento e sistemas distintos (percepção, consciente, inconsciente, vias

motoras) para compreender como nós, seres humanos, apreendemos diferentes realidades, fazemos nossas leituras, além de podermos alucinar vivências que, possivelmente, não existiram factualmente, mas que se ligam a uma lógica de liberação de prazer e esquiva de desprazer, que tende a satisfazer o aparelho, visando também preservar a vida.

Freud irá destacar os processos primário e secundário, relativos ao inconsciente e ao sistema pré-consciente/consciente, respectivamente, bem como os princípios de prazer e de realidade. Já no início do **Projeto**, o autor destaca a especificidade do aparelho psíquico, como um aparelho de memória. Para tanto, identifica primeiramente a característica de receber quantidades de energia tanto do mundo exterior quanto do próprio organismo. Essas energias tendem à descarga, visto que há um potencial de inércia que direciona o aparelho psíquico a estar sempre descarregado, para não colapsar. No entanto, para a manutenção da vida, é preciso que o aparelho mantenha uma quantidade mínima de excitação e, assim, a descarga não será jamais completa, em vida.

Após introduzir a ideia das quantidades de energia, Freud dá continuidade à sua tese, apresentando a ideia de barreiras de contato, que possibilitam ou dificultam a passagem de energia entre os neurônios. A partir de então, identifica a memória como uma das principais características do sistema nervoso, o que diz sobre sua capacidade de permanecer alterado por simples ocorrências (FREUD, 1895/1969, p. 226). Freud aponta, no entanto, que coexistem duas classes de neurônios, os que deixam passar a quantidade de energia e permanecem sem alteração após serem atravessados (permeáveis perceptuais) e aqueles que apresentam uma barreira, uma dificuldade em deixar a excitação atravessar, e se alteram após a excitação, podendo ficar num estado diferente ao que possuíam anteriormente, sendo capazes de representar a memória (impermeáveis e mnêmicos).

As alterações ocasionadas nesses neurônios, no entanto, variam, o que permite que a memória seja construída e diferenciada; caso contrário, as vias de condução (chamadas por Freud de facilitação) seriam sempre idênticas. Desta forma, o que determina a memória de uma experiência é a magnitude da impressão e a frequência com que a impressão se repete (FREUD, 1895/1969, p. 227). O que fica também evidenciado é a capacidade do aparelho psíquico de registrar informações e experiências, alterar-se com este registro e ainda assim ser capaz de receber novos registros. Disso, provém a imagem

de um palimpsesto, em que traços mnêmicos permanecem inscritos enquanto vestígios, sobre os quais novos registros serão incorporados, sem, contudo, apagar os anteriores.

Nesta lógica, experiências que vivemos ao longo da vida deixam marcas no aparelho psíquico, que, associadas aos afetos, se ligam a outras lembranças que aconteceram concomitantemente ou que virão a acontecer. Esses registros anteriores podem ser atualizados num momento futuro, por via de representações verbais (pensamentos), trazendo à tona afetos desencadeados pelas primeiras experiências. Tais afetos podem promover também alucinações mnêmicas que dizem respeito à fantasia engendrada pelo aparelho psíquico para lidar com o prazer/desprazer promovido pela experiência. Desta forma, Freud compreende memória como constituída de retranscrições forjadas em cada momento por lembranças, mas também por esquecimentos, de articulações entre a suposta experiência e representações verbais possíveis, que sempre irão omitir e recompor parte da experiência, promovendo novas associações.

Além do texto do **Projeto**, Freud apresenta, na Carta 52 à Fliess, no ano de 1896, uma descrição de seu entendimento da memória, em que já aporta o que desenvolvera no **Projeto**. Na carta, o autor inicia descrevendo sua hipótese acerca da memória:

Como você sabe, estou trabalhando com a hipótese de que nosso mecanismo psíquico tenha se formado por um processo de estratificação: o material presente em forma de traços da memória estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias – a uma retranscrição. Assim, o que há de essencialmente novo a respeito de minha teoria é a tese de que a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; que ela é registrada em diferentes espécies de indicações (FREUD, 1896/1969, p. 175).

Neste compartilhamento, é possível evidenciar o aspecto descontínuo da memória, tal como entendida por Freud, compreendendo que esta não se constitui como uma sucessão linear de acontecimentos cronológicos, mas como transcrição, uma escrita, em que traços mnêmicos marcados no corpo se associam a experiências recentes, desencadeando lembranças que, de tempos em tempos, podem formar novos arranjos e com isso, novas ficções ou “alucinações”.

Numa articulação entre percepção, indicação de percepção, inconsciente e consciência, Freud postula que percepções não configuram registro e não vêm à consciência. Já as indicações de percepções seriam os primeiros registros das percepções, mas ainda incapazes de chegar à consciência, em seguida, os segundos registros são inconscientes e

difficilmente chegam à consciência. Por fim, a terceira transcrição é a da consciência e chega aos pensamentos num momento posterior e por uma associação alucinatória às representações verbais, já que os neurônios da consciência também seriam desprovidos de memória, com a fugacidade que caracteriza estados de consciência e que incluem, portanto, juízos de valor.

No movimento de tradução desses registros para se chegar aos pensamentos, uma parte do material não é traduzida e permanece inconsciente, geralmente porque relacionada a alguma fonte de desprazer. Freud acentua também que registros posteriores tendem a se sobrepor a registros anteriores, de onde a semelhança ao palimpsesto.

Estas elaborações serão retomadas por Lacan (1959/2008), colocando a ênfase sobre o aspecto ético da psicanálise, ética que se orienta pelo desejo. Nesse percurso, ele retoma o **Projeto** freudiano e nos ajuda a compreender sua atualidade para o desenvolvimento da teoria, colocando de lado o aspecto de ciência que o estrutura e trazendo a abordagem de como a realidade se constitui para o sujeito humano, como a percepção e a consciência se articulam na formação das lembranças e na alucinação da realidade.

Lacan (1959/2008) explicita que os neurônios do sistema consciente não recolhem do exterior sua energia, mas escolhem pontos do exterior que servirão de guia para individualizar a atenção, de forma a se aproximar do prazer. Lacan considera surpreendente que Freud utilize o entendimento de *inscrição*, algo da ordem de uma escrita para demonstrar como os traços mnêmicos ficam registrados e então ordenados de maneira coerente no aparelho psíquico. Freud opõe o que diz respeito a uma impressão ou inscrição, ao que constitui signo e que comunica. Ou seja, a percepção pura não carrega a marca mnêmica, esta marca só se efetiva graças à conjunção entre dois sistemas: o pré-consciente/consciente e o inconsciente.

Para Lacan, Freud conclui que, entre a percepção e a consciência, ocorre a elaboração que nos faz progredir de uma função inconsciente até a articulação da fala. Assim, Lacan complementa que a estrutura significante intervém entre a percepção e a consciência, não para manter um nível de energia, mas para fazer valer o princípio de prazer; logo, o inconsciente intervém, formando, por meio de facilitações, cadeias significantes. “A estrutura da experiência acumulada reside aí e permanece aí inscrita” (LACAN, 1959/2008, p. 66).

Lacan destaca o que se configura como concepção da realidade pelo sistema psíquico, em Freud. A partir da intervenção do inconsciente com as cadeias significantes, o sistema separa o que há de estranho e familiar no que percebe. A parte estranha permanece coesa, é indecifrável e inatingível, é o que é isolado pelo sujeito como sendo estranho, mas intimamente familiar, por sua natureza. É apresentado, nesse momento da teoria, como *Das Ding*. Tudo que entra como atributo, qualidade do objeto vai participar na lógica prazer/desprazer e formar as representações primitivas, mas *Das Ding* permanece estranho. Freud nos diz que o objetivo da prova de realidade é encontrar algo do objeto perdido, que mostre, convença de que ele ainda está presente. *Das Ding* é o objeto que tentamos encontrar, quando todas as condições forem preenchidas. Reencontramo-lo no máximo como saudade:

No final das contas, sem algo que o alucine enquanto sistema de referência, nenhum mundo da percepção chega a ordenar-se de maneira válida, a constituir-se de maneira humana. O mundo da percepção nos é dado por Freud como que dependendo dessa alucinação fundamental sem a qual não haveria nenhuma atenção disponível (LACAN, 1959/2008, p. 67).

Lacan nos convoca a pensar que nossa apreensão da realidade externa só se dá na intenção de reencontrar o objeto de prazer inalcançável, que nos livraria do desamparo da falta. Nossa atenção irá se configurar, na economia de energia do funcionamento psíquico, de forma a colocar a atenção sobre aquilo que pode nos aproximar de *Das Ding*. Logo, a percepção da realidade é sempre alucinada, alucinada porque estará sempre caminhando em direção a esse objeto, para sempre perdido e nunca reencontrado, que se configura como o Outro absoluto do sujeito. Sem essa alucinação primordial, não seria possível ao ser humano sequer apreender o mundo externo. O que ordena o mundo da percepção enquanto sistema de referência é *Das Ding*.

Enquanto seres de linguagem, somos aparelho psíquico estruturado como aparelho de memória, é o que Lacan (1955-56/1985) formula, amparado por Freud. Giramos em torno de uma experiência primordial de satisfação, que não conseguimos acessar pela consciência, mas que nos coloca em eterno movimento de busca, e da qual só temos nostalgia, saudade. Que nos faz seres faltantes e, em consequência, falantes, orientados por este desejo, de restituir a experiência de satisfação mítica, inalcançável. A memória, por sua vez, inscreve traços mnêmicos. O trabalho psíquico só aparece mais tarde, quando à percepção se associam marcas de gozo no interior do sistema, passagens de energia

endógenas de satisfação do próprio aparelho. Então, a escrita mnêmica é registrada, entre percepção e consciência, associando-se à cadeia significante inconsciente.

No entanto, neste complexo esquema de lembranças, afetos, esquecimentos, há sempre algo que escapa, que não é possível representar, que no desenvolvimento da teoria lacaniana se apresentará como o real, o impossível de simbolização.

Quando trabalhamos a partir das lembranças no laboratório de criação proposto na pesquisa, esteve em jogo a noção de uma impossível apreensão integral do aparelho de memória e a constante tentativa de bordejar este real pelas vias do movimento e da escrita. Ao longo da pesquisa, me debruçando sobre seus desdobramentos e o material produzido nos encontros com as mulheres, retomo a noção de traço como chave que costura a experiência. Uma noção expandida de traço, que é traço de memória, como nomeia Freud, mas também traço de movimento no espaço, o gesto; e ainda traço de movimento da mão no papel, a escrita. Signos em justaposição acionados pela evocação da memória no presente, em sua indissociável engrenagem com a proposta do laboratório de criação *Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis*.

Em sua tese, Denise Coutinho (2004) percorre um detalhado caminho pela psicanálise, para analisar as similaridades entre o **Projeto** freudiano e a obra literária de Proust **Em Busca do Tempo Perdido**. O percurso da autora nos auxilia na compreensão de memória, bem como em sua articulação com o traço. Numa atualização da teorização proposta por Freud e retomada por Lacan e Derrida, a autora ressalta:

Memória não é arquivo de conteúdos, mas se constitui de traços inscritos sem significação prévia, num movimento de retroação lógica, em que o passado é sempre reconstrução, um fato/feito de linguagem. Em resumo, uma lembrança não emerge; antes se forma no processo de lembrar. E mais, toda lembrança é encobridora, recobridora, suplemento, resto (COUTINHO, 2004, p. 18).

A autora aponta ainda como o traço sustenta o conceito de memória, e, como o que foi recalçado subsiste enquanto traço mnêmico desprovido de significado ou significação. Ainda que não haja um trabalho psíquico no momento do registro do traço, este pode vir a ser evocado posteriormente e associar-se a novas inscrições, o que promoveria a lembrança, que se constrói no momento mesmo da evocação, já que ocasiona um rearranjo entre inscrições.

Esta lógica de memória esteve presente no processo criativo como um *a priori*, despidendo-nos de uma pretensa reconstrução de vidas pregressas, com enredo linear, mas, de outro

modo, libertando a criação que surgisse para se (re)construir a partir do que era evocado no instante, mesmo que não houvesse ligação explícita com uma realidade específica. Isto possibilitou a criação tendo em vista a possibilidade de dançar, criar o gesto e escrever memórias, a partir do traço, de traços borrados, confusos, novos, recém capturados, alucinados, inventados antes e no processo, ou reinventados.

A proposta surpreende quando observo seus desdobramentos na criação cênica e nas escritas das participantes, que trazem o aspecto fragmentário, explicitado em notas ou pequenos trechos, surgidos, em sua grande parte, após a mobilização corporal, o que dá a esta escrita, além de uma aproximação ao impossível de dizer, uma incorporação. A pulsão, que está entre o somático e o psíquico, como elabora Freud (1905/1996) aparece aí, pois há algo da satisfação pulsional na escrita, que surge do corpo e toma o papel.

É quando concepções teóricas que se apresentam entre Freud e Lacan, acerca dos traços de memória, de uma parte real, que segue sem representação e que se relaciona com o mundo simbólico e imaginário, mas também com um furo estrutural da linguagem, se materializam no texto e conformam uma reinvenção a partir da experiência, como aconteceu no laboratório. Trechos de produções escritas nos ajudam a apreender essa aparição:

Nessas linhas tortas da memória a minha cabeça pesou com fluidez. Água de rio leva tudo que tem pela frente, mas não para, e quando se trata de memória eu me sinto o próprio rio mas também peixe: eu sei nadar, eu sei nadar, eu sei nadar, mas as vezes eu esqueço, desaprendo, finjo que não mereço, mas a verdade é que eu sempre lembro o caminho de volta [...] (J.P).

Um rio em fluxo, que não para, onde se é a água que corre e já é outra e se é também o peixe que nada nas águas. A força do fluxo das águas como uma enxurrada de lembranças e esquecimentos imprecisos, em que saber sobre si se apresenta por uma sensação, ainda que se desconfie, já que desconhecida. Uma imagem, mais que uma fantasia, mostra uma cena como cena onírica, em que significantes transgridem o sentido. Nadar na memória como quem (re)inventa a história que conta, história em trechos, fragmentos dispostos, justapostos no corpo, na letra. Uma escrita verdadeira em sua poesia, no saber que surpreende aquela que cria, pela inefabilidade da ordem sutil com que se dança e se escreve.

Derrida (1995), que se dedicou a escrever sobre o traço e o arquitraço, faz um retorno a Freud e ao **Projeto**, para remontar o percurso em que, desde Freud, o traço (de memória)

se faz escritura. Ele irá acentuar as transformações que se dão na psique a partir das impressões causadas pelas experiências, nos neurônios capazes de se alterar. O autor irá defender a importância da diferença, extinguindo a existência de uma origem, mas estabelecendo a rasura como própria origem, e esta última como mistério. Ele argumenta, como em Freud, que a qualidade dos traços se constitui num jogo de espaçamento entre repetições e suas reincidências, organizadas pela economia de prazer e desprazer, tentando evitar a dor, o excesso, e mantendo o aparelho vivo.

Utiliza também a elaboração sobre a interpretação dos sonhos em Freud, para concluir que a escritura dita originária do aparelho psíquico deve produzir o espaço e o corpo da própria folha, com as relações entre significantes e significados. Apontando que, na linguagem dos sonhos, a sonoridade se deixa atravessar e transgredir os significados; acrescenta que é próprio à tradução deixar o corpo verbal de fora. Quando a tradução arvora a restituição do corpo, ela é, então, poesia (DERRIDA, 1995, p. 198).

O autor segue acrescentando que a tradução não se dá sem perdas, devido à impossibilidade de um devir consciente a pensamentos inconscientes. Assim como não é possível a perfeita tradução para uma outra língua, não é possível uma tradução simples no interior do aparelho psíquico, seria então perigoso se falar de tradução ou transcrição, quando nos referimos ao aparelho psíquico, não por se tratar de escritura, mas, porque não é possível supor um texto imóvel, sólido, que precederia a tradução. Seguindo para um pensamento sobre o texto e a escritura, Derrida afirma que não há um texto que revele uma verdade do inconsciente, posto que este está em outro lugar, o texto que se apresenta na consciência já é uma transcrição, não há transposição de texto de um lugar a outro, mas uma transcrição, um novo texto:

Não existe texto presente em geral, nem mesmo há texto presente-passado, texto passado como tendo sido presente. O texto não é pensável na forma, originária ou modificada, da presença. O texto inconsciente já está tecido de traços puros, de diferenças em que se unem o sentido e a força, texto em parte alguma presente –, constituído por arquivos que são sempre já transcrições (DERRIDA, 1995, p. 200).

Articulando as ideias de Freud sobre o funcionamento da memória, as relações inconscientes e conscientes nela presentes, bem como os traços e transcrições, Derrida elabora uma construção sobre o texto que nos permite também elucidar a questão do traço e da memória que compartilhamos na construção do laboratório de criação e que

ampliamos para o gesto, na dança dos corpos. Apoiando-se na teoria freudiana, o autor conclui:

Que o presente em geral não seja originário, mas reconstituído, que não seja a forma absoluta, plenamente viva e constituinte da experiência, que não haja pureza do presente vivo, é o tema, formidável para a história da metafísica, que Freud nos leva a pensar através de uma conceptualidade desigual à própria coisa. Este pensamento é sem dúvida o único que não se esgota na metafísica ou na ciência (DERRIDA, 1995, p. 209).

A escritura que se diz consciente atua, para Derrida, como o trabalho de uma energia psíquica que circula entre consciente e inconsciente. Ele aborda a cena do sonho para ilustrar como opera a escritura na palavra, da mesma forma que inscrevem a pintura ou escultura dos significantes, as palavras no sonho funcionam como uma escritura, como hieróglifos. São, em si, também coisas, contêm o que a fala reprime.

Derrida prossegue sua exploração sobre a analogia entre escritura e aparelho psíquico em Freud, avançando para uma análise do texto “Notas sobre o Bloco Mágico”, escrito por Freud 30 anos após o **Projeto**. Derrida remarca três analogias que Freud constrói acerca do aparelho psíquico e da escrita, em que o bloco mágico¹⁹ ilustraria esta materialidade, em que traços são inscritos, restam sobre a pequena tábua de celuloide, porém, a folha permanece pronta para receber novas inscrições, visto que está novamente em branco. Porém, ao se levantar a superfície de contato, podem-se notar as marcas anteriores. Desta forma, o aparelho, ao tempo em que está pronto a receber novas inscrições, retém os traços inscritos das marcas que passaram por ele. Esta retomada nos é importante porque destaca o tempo da escritura como a própria estrutura do que está aí descrito:

A temporalidade como espaçamento não será apenas a descontinuidade horizontal na cadeia dos signos, mas a escritura como interrupção e restabelecimento do contato entre as diversas profundidades das camadas psíquicas, o material temporal tão heterogêneo do próprio trabalho psíquico (DERRIDA, 1995, p. 219).

Esse funcionamento da memória em traços descontínuos que acendem a partir de experiências que permitem o re-contato entre inscrições prévias e novas, nos traz a ideia de que não há linearidade entre passado, presente e futuro, que estes se cruzam e revelam novas escrituras (novas lembranças). No laboratório de criação Memórias e Escritas de

19 Um brinquedo infantil constituído de uma pequena tábua de celuloide, uma folha transparente e uma folha de celuloide também transparente, em que é possível se escrever e ao afastar as duas folhas, a escrita se apaga, porém os traços/marcas da escrita permanecem inscritos na tábua abaixo das folhas.

Mulheres (Im)possíveis, a experiência de ativar o corpo através do recurso às palavras, suscitando lembranças, funcionou como uma espécie de ativação desse bloco mágico, em que o momento presente, ao tempo que inscrevia novas passagens, tocava em inscrições anteriormente presentes na vida das participantes, ou que comportavam alguma possibilidade de nova escrita sobre aqueles traços.

Uma escritura uma vez mais fragmentada de um tempo que transcende a lógica linear entre passado, presente e futuro e a suposta pureza de uma origem. A partir de uma cena original rasurada, mulheres construíram gestos corporais que impulsionaram esta escrita, “em que se é o rio e o próprio peixe”, como escreve J.P., num jogo de presença e ausência que revela o caráter fragmentário da memória, assim como da escrita e sua capacidade de tocar o impossível.

A ideia de traço nos serve pelas referências que Freud traz à constituição mesma do aparelho psíquico, aparelho de memória, à aproximação entre a escritura e este aparelho, como bem aponta Derrida, e além, por nos revelar algo da própria escrita que emergiu do laboratório. Uma escrita em notas, em fragmentos, que despontam do acionamento de algo no corpo que remete a esses traços, mas que, com a possibilidade de uma folha em branco, é propícia a novas cenas, novas imagens e versões. Sobre o traço, Derrida conclui:

O traço é a desapareição de si, da sua própria presença, é constituído pela ameaça ou a angústia da sua desapareição irremediável, da desapareição da sua desapareição. Um traço indestrutível não é um traço, é uma presença plena, uma substância imóvel e incorruptível, um filho de Deus, um sinal de parusia e não uma semente, isto é, um germe mortal (DERRIDA, 1995, p. 226).

Neste caminho, entendo o acontecimento da escrita da memória no laboratório, na constante ameaça de desaparecimento, que abria ao mesmo tempo margem a uma nova escrita, uma reinvenção. Esta característica de traço, no entanto, nos remete não só à escrita promovida pelo processo criativo, mas, antes dela, ao traço de movimento que a precedia. O momento em que experimentavam seus corpos e recebiam palavras faladas que seriam fonte de recurso à memória, antes pelo corpo, para então vir ao papel. Naquele instante, enquanto os corpos se moviam, os gestos operavam também como traço, se apresentavam, desenhavam o espaço, eram experimentados e retidos na partitura corporal que respondia à questão proposta, mas que, num momento posterior, quando retomávamos a criação, já eram outra coisa. Permaneciam sem exatidão, mas guardando algo que se ligava àquele traço iniciado num encontro anterior. O gesto do corpo também

enquanto traço, efêmero, no espaço, que deixa sua marca no corpo e transmuta a escrita que lhe sucede.

O GESTO DO CORPO E A PALAVRA POÉTICA

Durante o trabalho de improvisação corporal, as criações surgiam em cada encontro após um momento inicial com jogos de improvisação que iam sendo conduzidos até a formulação de uma questão (frase ou palavra) lançada por mim às participantes, que remetesse a algo de suas vidas. No trajeto, começavam a criar com o corpo, um gesto ou sequência, acompanhado ou não de fala, buscando responder à questão. A associação não se pretendia representativa, nem uma mímica das palavras com o corpo, mas algo da memória que no corpo se revelasse a partir da questão proposta.

Não se pretender representativa não significa que elementos de representação não estivessem presentes. Estamos no mundo simbólico e utilizamos representações todo o tempo, mas sempre há o que escapa à representação. Trabalhamos na direção de uma expansão da relação criada no encontro entre a consigna falada e o corpo que dança. Não se trata de fugir da representação, mas entender que trabalhar com o corpo pode abarcar um registro, para além da *mimesis* e do gesto representativo. Ter a dança-teatro, contida nos princípios da dança contemporânea, como inspiração, proporciona esta abordagem e abre lugar para uma pesquisa de movimento corporal que considera o corpo em sua potencialidade criadora, com seus movimentos internos, dissociados de uma forma a ser alcançada ou um modelo. Não utilizamos durante o trabalho sequências a serem trabalhadas ou técnicas de movimento, o que foi uma escolha para afastar uma norma de movimento que pudesse inibir ou enviesar a criação pessoal. Assumimos que cada uma tinha seu percurso pessoal nos movimentos do corpo, seu repertório próprio, que sempre pode ser ampliado, mas durante o processo criativo, a ampliação se daria não por um modelo, mas pelo exercício da criatividade.

Deixando-se levar por um impulso, atravessadas pelo universo simbólico, e também pelo que escapa a ele, as participantes do laboratório sondavam seus corpos no espaço, contando com certa intimidade com o desconhecido, que foi também explorada no movimento.

Uma das questões que trabalhamos no processo se referia a um cheiro que as houvesse marcado. T.R. investiga seu corpo num primeiro momento e não chega a formatar uma partitura corporal; se dirige ao papel, escreve sobre o cheiro de pizza da cidade em que morava na infância. Encara o espaço da sala novamente e caminha até o monte de figurinos dispostos no chão, curvando-se para frente e jogando o “monte” de roupas sobre suas costas até desaparecer em meio aos tecidos que despencam sobre si. Volta ao papel e volta à escrita, escreve agora sobre escassez e excesso. Com o movimento corporal e os elementos de figurino a que tinha acesso, subverte o uso destes últimos, trazendo nova possibilidade para a criação cênica e escrita, em que entra em jogo algo que ultrapassa o sentido habitual da roupa de vestir, bem como de sua associação prévia com a questão sobre o cheiro. Algo de uma materialidade do corpo e dos tecidos que juntos despertam um para além do sentido e se colam aos significantes *excesso e escassez*, utilizados por T.R. em sua escrita sobre a experiência.

Segundo Alice Godfroy (2018) na transmissão da dança, a partir do século XX, indicações verbais surgem como uma alternativa à “mostração” corporal, sobretudo nos anos 20-30 e 60-70 do século XX, com as experimentações das danças moderna e contemporânea. A condução verbal das atividades corporais ganha um novo sentido e uma passa a se destacar no ensino e experimentação na dança, apontando um “duplo deslizamento: uma transferência de interesse e uma transferência de competências” (GODFROY, 2017, p. 2). Isto conduz para a percepção de que a dança passa a ser vista para além da forma, implicando o sentido interno que a conduz, o corpo do/da praticante passa a ser instruído a descobrir seus próprios movimentos internos e singulares, em lugar de copiar um modelo dado.

O/A pedagogo/a passa assumir o lugar daquele que “ajuda o aprendiz a aprender”, segundo Alice Godfroy (2017), um facilitador, e não mais um modelo a ser seguido. As práticas experimentais do movimento, abraçadas pela autora citada e pela desconstrução empreendida pela dança desde o surgimento da dança moderna, estão conectadas com os micromovimentos do gesto, práticas de sentir o movimento do corpo, de dentro para fora.

Godfroy (ibid) salienta que não podemos tocar os sentimentos internos e os caminhos somático-cinestésicos que compõem o movimento do outro. O olhar e a simulação

corporificada nos permitem supor o que o outro corpo contém para além de sua forma, mas são apenas hipóteses desencadeadas pelo olhar.

Para gerar esse efeito de desbloqueio produzido pelo uso e pela formatação do corpo, as artes do movimento fazem uso de dois recursos: mediação tátil e palavra, falar ao outro. Esta última é a que nos interessa principalmente na prática que construímos no laboratório Memórias e Escritas de Mulheres (im)possíveis, e se trata menos de explorar possibilidades de métodos de transmissão do movimento, mas de como a linguagem, não qualquer uma, mas a poética, pode convidar o movimento de maneira não mimética, mas, ao menos, necessariamente tropológica (figurativa/metafórica). Em nosso processo, utilizamos o gesto da dança também como gesto de poesia, de maneira intuitiva, sem partilhar antecipadamente de uma filiação teórica que nos apresentasse semelhanças entre essas duas expressões artísticas e nos permitisse elaborar pelo texto escrito a relação entre ambas. A pesquisa revelou pela prática, pelo corpo em movimento, como nossa busca do gesto evocada no laboratório de criação, era gesto aliado ao traço de memória e, também, gesto de poesia, que lapida pela metáfora e pela materialidade do corpo e da palavra, o “saber-sentir”, como nomeia Isabelle Ginot (2014), do corpo, o beijo no desconhecido que erige no breu nossa história, sempre “mal contada” e no presente desvelada. A reinvenção se fazendo em cada resposta às questões que as mulheres lançavam pelo corpo e pela palavra no papel.

Alice Godfroy (2018) sustenta que como não é possível nomear com exatidão o que sentimos no corpo, as imagens poéticas surgem como recurso para evocar o sentir ou uma sensação. Se já é difícil coordenar os macromovimentos a olho nu, mais difícil ainda seria conduzir os micromovimentos disparados pelos sentidos internos e sensações. A isto, a autora acopla as dimensões corporais internas, difíceis de distinguir e determinar. A despeito de uma evolução científica que permite mostrar em alta definição partes internas de nosso corpo, a dimensão do que se sente não condiz com esta fotografia científica, o que provoca um divórcio entre a realidade corporal sentida e esta captura realística.

A autora constata que este corpo do sentir, instável e mudo, intraduzível, de sentimentos não tematizáveis, não é acessado pela linguagem direta, mas sim por meio de metáforas. Isto porque o “tropos vivo” diz mais o gesto que o tema. A palavra tocará mais o corpo à medida que ela for palavra viva, atrelada a sua raiz articulatória da fala, mais do que

palavra congelada. Por isso, passando também do sentir daquele que fala, de sua presença no aqui e agora de seu corpo endereçada ao corpo do outro:

O gesto da dança e o gesto da poesia, um como o outro, se desdobram e agem nas raízes da gênese expressiva. Eles se confundem no início de sua corrida em um só e mesmo gesto – que é um gesto do corpo se abrindo para o mundo e mimetizando como o mundo o afeta internamente. (GODFROY, 2018, tradução nossa).

Esta aproximação entre o gesto da poesia e a dança é abordado também por Laurence Louppe (1998), quando ela sinaliza uma dupla revolução no século XX tanto no campo da dança, como no da literatura, mais precisamente, na poesia. Esta revolução opera quando ambos os campos encontram no corpo o tecido de suas próprias linguagens, convocando a criação a partir desta fonte. Laurence Louppe evoca o que denomina de “escrita na dança” como o trabalho de pesquisa na criação coreográfica, em que o corpo traça e retraça o movimento, numa dinâmica como a de um palimpsesto, colocando em evidência os encadeamentos que se somam na escrita coreográfica. A metáfora do palimpsesto, semelhante à do bloco mágico de Freud, utilizada no entendimento da memória, aparece aqui como a imagem da escrita na criação em dança por essa autora, visibilizando a dimensão do fluxo, sujeita às leis rítmicas e temporais do movimento.

Ela assume que, como na escrita, na dança, o processamento das percepções cinestésicas, retornando sensorialmente ao corpo, permite que a sucessão desses retornos e a consciência deles constituam a base do ato criativo na coreografia. Segundo a autora, dança moderna e contemporânea que, de início, se distanciaram da palavra, se reaproximaram de uma nova forma, utilizando o texto não como apoio semântico, mas como exterioridade com a qual a dança fricciona e de onde surge uma nova dimensão de expressão do sujeito. Não se trata de acessório de uma narrativa, mas ressonância que faz aparecer, entre dança e texto, um terceiro termo que surge do intervalo entre os dois, promovendo uma zona de troca que se regenera e transforma sem cessar.

A articulação dessas duas autoras entre dança e escrita nos alimenta de forma a pensar como a pesquisa que conduzimos articulou palavra e gesto. Tomando partido dos princípios de criação da dança-teatro, que é desdobramento das revoluções na dança ocidental ocorridas durante o século XX, aproximamos dança, memória e escrita e exploramos uma forma de trabalhar o gesto de modo que este alimentava a escrita, mas era também alimentado pela palavra.

O gesto na dança contemporânea, a partir das vanguardas norte-americanas e europeias dos anos 1910-20 e mais tarde, dos anos 1960-70, carregam uma nova perspectiva sobre a pesquisa de movimento e o estar em cena. O que passa a estar em jogo é um espaço de ação para experimentar o que o movimento pode produzir, o ser corporal compondo uma dramaturgia singular a partir do que promove. Estando também no campo da linguagem, o corpo passa a compor um imaginário corporal com o movimento, produzindo o gesto. Uma cultura do sensível que habita a linguagem, mas assim como faz um/uma poeta com as palavras, explora a sua materialidade, que é a do corpo e a do movimento, segundo Isabelle Launay (2018).

As pesquisas acima descritas abordam uma correlação entre dança e escrita, entre o gesto da dança e da poesia que vivenciamos em nosso laboratório. A pesquisa nos conduziu por seu próprio fluxo à produção textual poética, surgida após as experimentações corporais. As escritas das mulheres participantes do laboratório se apresentavam majoritariamente como fragmentos poéticos, notas, rascunhos, que dialogavam com o que haviam vivenciado no corpo. Esta aproximação nos arrebatava, coroando um ponto do processo criativo que se foi revelando a partir da expressão escrita das mulheres que dele participaram.

(RE)INVENÇÃO DE SI PELAS MEMÓRIAS E ESCRITAS

As escritas de si, a escrita do feminino, a escrita de mulheres impossíveis, como fazer existir a mulher impossível?

Situo as escritas produzidas no processo criativo objeto desta tese como escritas de si, não por enquadrá-las enquanto gênero literário, mas mais precisamente por estabelecerem um tipo de escrita autorreferenciada, tendo como fonte memórias de cada mulher. A cronologia, veracidade de fatos ou personagens que aparecem no que escrevem não são o foco de nossa atenção, mas sim, o caráter criativo, poético, metafórico, fragmentário e mais além de um sentido narrativo contínuo. A busca não é relatar uma história, mas, antes, pousar o olhar e as palavras sobre o que se é, quem se é, naquele instante da escrita, a partir do que desponta de lembranças e esquecimentos.

A escrita das memórias efetuada no laboratório abriu margem ao que estamos chamando de reinvenção de si, que aponta caminhos e constatações sobre estar no mundo e, neste, encontrar um lugar para si. Não são conclusões ou concepções esgotadas, mas notas que apontam uma leitura subjetiva do instante, e, portanto, uma (re)invenção que emana da conjunção da escrita de si e das experimentações corporais que acompanharam o processo.

Esta reinvenção surge a partir da situação peculiar engendrada no laboratório de dança-teatro que experimentamos e, com ela, num mesmo emaranhado em que as pontas se misturam, estão as partituras corporais e a escrita que as mulheres produziram. As fontes desta escrita são a memória e o que o corpo mobiliza quando encontra as questões que as disparam. Os gestos que nela residem são uma extensão do gesto do corpo que dança, que busca em si os traços de uma memória que escorrega. Nesta dança de palavra, corpo e memória, a escrita que se apresenta é escrita visceral, indissociável da experiência corporal que a antecedeu nos encontros do laboratório.

Ela ganha contornos a partir desse encontro, do desconhecido do corpo e do mundo simbólico que se esforça por amparar o que lhe escapa. O encontro que dispara esta reinvenção pela dança e pela escrita é não só do corpo de cada uma com a palavra poética e suas memórias, mas, também, com os outros corpos femininos que compartilharam este trajeto, pela escuta dessas mulheres e pela cumplicidade que se efetiva a partir dela.

Não utilizamos a noção de autobiografia para essas escritas, não há pacto autobiográfico presente nas escritas dessas memórias, não há comprometimento com a verdade dos fatos para contar diretamente suas vidas, conforme teoriza Philippe Lejeune (2006). Nem a tentativa de enredar lembranças numa sequência que apresente um todo que daria conta de relatar a história dessas mulheres. Trabalhei com outra noção, a de que essas escritas lidam com a memória, sempre incerta, que se compõe de ausências, lacunas e lembranças que se constroem no presente, escritas de si, escritas do eu, mais próximas de uma ‘memória dos sentidos’, como bem sinalizou uma das participantes ao escrever o que lhe vinha ao tentar acessar sua memória.

As escritas de si que experimentamos na prática do nosso laboratório aproximam-se em certa medida dos *hypomnematas* (FOUCAULT, 1983/1992), excluindo-se o fato de essas últimas conterem citações de outras obras e autores entre as notas pessoais. No que tange às escritas que estabelecemos nesta pesquisa, os ditos externos correspondiam apenas às

questões que mobilizavam a produção cênica e escrita das mulheres, ou às lembranças que evocavam em suas escritas, em que personagens de suas vidas apareciam com frases, nomes, canções, significantes que se manifestaram em seus corpos e escritas, sendo ambos recursos para a produção artística no processo criativo.

As escritas surgidas no processo não eram tampouco correspondências propriamente ditas, pois não se endereçavam a alguém. Por outro lado, dois momentos excetuam-se e nos fazem compreender a escrita de si do processo também como correspondência: quando algumas participantes utilizam uma construção textual na encenação final, a partir de suas produção no processo, visto que o público presente se faz destinatário, enquanto o texto era pronunciado em voz alta; e, no momento de partilha da experiência do laboratório, após cada encontro, quando sentávamos em roda e as participantes liam trechos dos textos que haviam escrito no dia. Esta leitura vinha por vezes precedida de uma fala introdutória ao texto, sobre como sentiram a experiência corporal e escrita.

No que se assemelham aos *hypomnematas*, situamos o caráter fragmentário das escritas do laboratório, estabelecidas como notas, de extensões variadas, recortes, compondo uma colcha de retalhos que atua como retrato instantâneo das memórias evocadas pelo corpo no processo, não configurando uma narrativa de si cronológica e linear, com fatos ou datas, mas uma invenção, despertada pela experiência do gesto/traço no corpo e no papel, fazendo uso da palavra não só na sua semântica, mas em sua materialidade, fonética e no seu além do sentido.

Outra característica dessas produções é a de uma redução, que ocorreu, sobretudo, no momento final do percurso do processo criativo, quando do momento de constelar um formato que viria a integrar a encenação final. Naquele momento, as participantes que decidiram integrar o texto às suas partituras corporais montaram, a partir das produções feitas ao longo do processo, um texto menor, contendo em seu interior recortes dos escritos dos dias anteriores.

Passamos assim, no trajeto do laboratório, do caderno de notas mnêmicas, ao qual fazemos alusão e aproximação aos *hypomnematas* descritos por Foucault (1983), à uma redução final, sem o propósito de uma narrativa linear e cronológica da memória, que operou como texto cênico na encenação ao fim do processo.

Algo que podemos aproximar à noção de biografemas²⁰ de Barthes (1971/2005, 1975) na ideia de aglutinar uma tenuidade de memória, sem sentimentalismo ou magnitude, sem a pretensão de um compilado extensivo de detalhes e fatos que pretenderiam encerrar a vida como numa biografia, mas “pequenas reduções” mais ou menos foscas, com espaços vazios, em que o fluxo das imagens apareça entrecortado, como entre soluços (1975, p. 15), como assinala o autor. Noção que dialoga com o entendimento da memória em seu fluxo de lembranças e esquecimentos, referido anteriormente.

Este texto final, escolhido e organizado exclusivamente por cada uma das participantes, continha por vezes, partes do que haviam escrito nos encontros prévios, por vezes, uma nova invenção a partir do que foi partilhado em roda e trabalhado enquanto exercício corporal; noutras vezes, constituíam um texto mais curto, contendo apenas algo que emergira num encontro isolado. Uma das participantes, apesar de ter criado uma extensa produção escrita ao longo dos encontros, optou por não incorporar texto à sua partitura final na encenação.

A participante mais falante durante os encontros e mesmo fora deles escolheu silenciar durante o experimento cênico. Sua cena se iniciava em silêncio, enquanto trazia uma cadeira de madeira para o centro e em seguida, começava sua dança portando um longo vestido branco, ao som de *Rêverie* de Claude Debussy. No centro da cena, a cadeira vazia. Ora se sentava, ora escorregava da cadeira, a rodeava, ficava de pé sobre ela, até sentar-se no chão, ao seu lado. A presença da cadeira no centro da cena, como um lugar vazio

²⁰ Segundo o e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia (2009), biografema aparece assim: Inveterado inventor de neologismos, Roland Barthes enuncia, em Sade, Fourier, Loiola, livro de 1971: “Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos voluptuosos, algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão!; em suma, uma vida com espaços vazios, como Proust soube escrever a sua, ou então um filme, à moda antiga, onde não há palavras e em que o fluxo das imagens (esse *flumen orationis*, em que talvez consista a ‘porcaria’ da escrita) é entrecortado, como salutareos soluços, pelo rápido escrito negro do intertítulo, a irrupção desenvolta de um outro significante [...]”. Grafado entre aspas, o neologismo “biografema” passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, corpus da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. Mais tarde, em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu novo neologismo; “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51). O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenes de um “infra-saber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”.

no qual C.M. busca formas de habitar, de ocupar, de lidar com ele, enquanto dança, enquanto a música não acaba, até se colocar a seu lado habitando a cena com a ausência.

Fotografia 1- Registro da encenação final do laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, Teatro Vila Velha, 2019



Fonte: Marina Alfaya

Além de compartilhar algo da noção de biografema (BARTHES, 1971/2005, 1975) e os *hypomnematas* (FOUCAULT, 1983), a produção textual do laboratório apresenta um outro aspecto, que relacionamos com o que Lucia Castello Branco (1991) define como escrita feminina. Esta se caracteriza por uma materialidade da palavra, que busca fazer do signo a própria coisa e não um representante. Ao apresentar e não representar a palavra, busca inserir o corpo no discurso. A relação da escrita com o corpo não se dá só na escrita feminina, mas essa está interessada no que está “por trás” do corpo, privilegiando sua ausência/presença, buscando sua pura *apresentação*, ao invés de sua representação, segundo a autora.

De acordo com esse entendimento, a escrita feminina corporifica e privilegia mais a voz e o som do que o sentido, mais como se diz do que o que se diz, está mais próxima de uma língua outra, de balbucios e murmúrios, uma língua materna, *alíngua*.

A autora aproxima a escrita feminina e a memória, ou as escritas da memória, mas distingue a escrita memorialista tradicional, oficial, de uma escrita da desmemória, identificada com a escrita feminina. Essa escrita da desmemória que não diz respeito a uma tentativa de recompor a totalidade dos fatos vividos ou a obedecer a uma cronologia,

que não busca um todo completo, como se a memória servisse a este resgate do sujeito sem falta, sem buracos. A desmemória, próxima ao feminino, se interessa pela materialidade da palavra, por fatos pequenos e desimportantes, que revelam mais do sentir do corpo e dos sentimentos do que de uma pretensa verdade, de um texto oficial.

Como um texto que se costura pelos seus espaços vazios, de esquecimento e que, em sua dinâmica própria, não está preso a um passado que tenta remontar integralmente, mas se move em direção ao futuro, a partir da invenção, da construção que faz do passado cuja origem é rasurada. O texto da desmemória feminina compõe-se assim, segundo a autora, de “fragmentos, vazios, bordaduras em torno do nada, respirações ofegantes, ritmos entrecortados” (CASTELLO BRANCO, 1991, p.41)

São textos com suas lacunas, seus vazios, se organizam em torno desse vazio, não para esconder sua verdade, mas porque o vazio é sua estrutura. Essa tentativa de tocar o impossível da linguagem é o que promove o ritmo próprio da escrita feminina, uma escrita de respirações, espasmos, suspiros, silêncios e rompantes. Está no mais além da linguagem, gozando de um modo diferente, e nesse gesto, para além da linguagem, se aproxima do poético, pois aí também se busca tocar a coisa, mais do que representá-la, extrapolando o limite da linguagem. Não se trata de um gênero literário, mas de um tom na escrita.

Por falar em “tom”, vemos no caderno de C.M. uma sequência de menção às cores da memória que evoca no laboratório. Escreve: “a cor dessa memória é vermelha e azul, ela me lembra, ela me lembra a realização, a ideia da realização, a gratificação e a paz.

Sobre estas características fragmentárias de uma escrita poética reduzida a pequenos textos, opacos, de uma memória falha, com palavras que se desvirtuam de seus significados acostumados e jogam com a materialidade e o além do sentido, destaco o texto de T.R. que compôs a encenação final, produzido a partir de trechos das notas de seu caderno, compostos como uma redução do que escrevera nos dias anteriores:

Eu queria fazer astronomia para estudar o céu e as estrelas,
eu sou o atravessamento atravessado pela existência
e é como se eu fosse duas,
mas eu era diferente dela,
inteira,
com pedaços pelo caminho,
porque eu caí para dentro de mim,
quão precioso é o desconhecido...
as paredes têm ouvidos

meus olhos estão nos pés e o estômago na boca,
 e a testa fincada
 no concreto enchente fogueira
 e eu deixo à mostra o que nem eu consigo ver em mim.

Ou o texto de E.A., que brinca com a oscilação do tempo, num ritmo que coloca o leitor na sensação de uma eterno recomeço, ou de um minuto que não se finda. Uma explosão que marca a possibilidade de estar em primeiro plano e as marcas da passagem do tempo que a atravessam, referidos pela presença de elementos que concernem aos sentidos, seja pelo olfato, pela visão, pelo paladar:

Do avesso ao recomeço de um minuto sem fim,
 depois de um começo sem fim,
 um momento tão explosivo
 que chegou ao ponto de ser por mim,
 ah! não me esqueci de momento assim,
 sonhos, cores, cheiros e sabores
 e todos os amores que já passaram por mim.

Durante sua cena, na encenação final, E.A. escreveu o texto no corpo. Caminhava e parava diante do público, mostrando o corpo desenhado com o texto que, depois da dança, ela falava em cena. A escrita literal no corpo permite dizer que, em seu texto, o eu lírico está transportado para seu próprio corpo, a pele que contém o texto é quem comunica o texto, em primeira instância. A literalidade que E.A. tatua é poesia sobre a pele.

Já no texto de D.N., também levado a público na encenação final, notamos a presença dos ditos de outros significantes que marcam suas memórias e se estruturam no texto como a voz de terceiros a seu respeito. As citações aparecem em seu texto não como elementos para meditação ou aprimoramento pessoal, como sinalizadas nos *hypomnematas* de Foucault, mas como lembranças de frases que ouvia acerca de si, pelo Outro e que circulam em seu imaginário sobre quem ela é. Somam na construção cênica à elaboração de uma imagem que contrasta com as ataduras de boxe e os movimentos da luta que executava enquanto dizia seu texto. Por um caminho quase inverso, a citação opera aqui como um componente de constituição subjetiva vindo pelo outro para o qual a mulher performa, disputa, luta, defende-se. Elaborando uma versão de si que contrasta com aquilo que ouvia/ouve enquanto ordem ou imperativo. Um trecho ilustra esta cena:

A casa tava toda tomada, senta direito, menina! Segura o copo, para de quebrar as coisas, vê se tem modos, eu não... A casa tava toda tomada, a minha boca cheia de palavras, o corpo vazio todo tomada de medos, eu não... eu era diferente dela e nem sabia o que isso significava pra mim, segura o copo direito, menina. Senta com modos, não derrama as

coisas [...] eu era diferente dela, a casa tava toda tomada, os olhos vazios cheios de medo, a boca cheia de palavras, o corpo pendurado vazio, cheio de medos... eu não... [...]. Um cabide, um cabide para mim por favor, com a etiqueta que tem o meu nome escrito em letras garrafais, um cabide, uma etiqueta, uma etiqueta para mim, por favor, uma etiqueta que tem escrito o meu nome, Daiane Nascimento dos Santos, uma mulher, uma atriz negra.

Fotografia 2- Registro da encenação final do laboratório de criação Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis, Teatro Vila Velha, 2019



Fonte: Marina Alfaya

Ao se nomear e se definir enquanto atriz e negra, exigindo um cabide que a identifique, com seu nome completo, D.N. afirma a sua versão, de como ela se define no agora, essa bricolagem que se remonta imperfeitamente a partir do que ouvira a seu respeito e da luta que trava entre si e o espaço para chegar a uma afirmação que seja fiel à sua própria versão. Na cena, além da luta, há também uma caminhada em círculo, com a batida dos pés cada vez mais fortes no chão de madeira que range e ecoa suas passadas, essa caminhada vai se acelerando junto ao volume da voz de D.M. e sua respiração ofegante. Até terminar com uma parada abrupta da corrida e com ela, não uma afirmação, mas uma pergunta: eu sou uma mulher?

Na escrita de D.N. se ergue também esta escrita movente, situada pelo corpo nas imagens que convoca, nas sensações, na maneira como fala, entre silêncios, suspiros, com a respiração ofegante. Nas ações de “sentar”, de “não derrubar o copo”, “na boca cheia de palavras”, “nos olhos vazios”. Notamos a poética que desliza as palavras de seus

significados comuns, convocando-as ao movimento, como no corpo em cena, que se desloca e que faz presença junto ao texto *encorescrito*.

A ligação com o corpo sendo princípio desta escrita, ela manifesta, no que busca o acesso à memória, os sentidos, as sensações corporais. O depoimento trazido por R.B. em uma das rodas de compartilhamento durante os encontros, diz: “o que me vem é a memória dos sentidos”. Algo ao que retornou algumas vezes em sua fala e em suas escritas. Os sentidos corporais, o cheiro, a textura de um tecido, a sensação da água lavando o corpo, ainda que quando trazia em suas anotações, lembranças de um momento específico, como “meu aniversário de cinco anos”, a memória dos sentidos rouba a cena e coloca o corpo no centro:

De imediato penso no meu aniversário de cinco anos. A imagem é como uma foto, estou eu e minha mãe. Brinco de correr entre as mesas, de sentir o tecido das toalhas de mesa. No passeio, encontro a grande mesa com o bolo de isopor. Sou capturada pela felicidade daquele momento.

Em outro trecho de seu caderno, remonta a memória de uma casa na praia na infância e escreve:

Cheiro de salgado, suor que mistura com sal, leve aroma de sargaço. É verão, o sol esquenta e é hora de tirar a areia [...]. A memória me emociona, parece que nunca viverei isso novamente, saudade do sentir. Algo do sentir, saudade de sentir assim.

Em outros momentos de sua escrita, R.B. anota “memória dos sentidos”, “memória das sensações”. Como se não fosse possível escrever além disso, pois não chegaria com as palavras às sensações que despertou ao retomar as memórias pelo corpo durante o processo. Algo que nos remete a essa língua pré-palavra, difícil de tocar, da qual a escrita poética se aproxima, que evoca as sensações do corpo e a coisa, mais que sua representação. Em outro trecho de seu caderno, ela escreve: “o grupo traz uma escrita poética sensível, cada exercício puxa uma reflexão enorme, profunda. Me sinto rasa”.

No experimento, constrói uma cena que diz sobre a reinvenção da qual falamos. Após um primeiro instante, em que se coloca em conflito ao se dar conta de que trabalharia com memórias e ao ter que escolher uma música que a emocionara, R.B. entra num dos armários da sala e de lá sai vestida com uma saia longa, azul e rodada. Canta e dança uma música de sapateado, que se acelera até o frenesi, tornando-se cada vez mais caótica. O movimento com a saia, a cabeça baixa, fazia com que o tecido a encobrisse e quase não a víamos, só o tecido no ar, voando e se debatendo. Enquanto dançava, dizia o texto:

Eu sinto saudade mesmo é do sentir, da água do mar, do sal, eu sinto saudades de sentir, mas o que eu mais sinto saudade é dela por que ninguém disse, ninguém me disse, ninguém me disse, ninguém me disse, NINGUÉM ME DISSE QUE SERIA ASSIM, NINGUÉM ME DISSE, NINGUÉM ME DISSE. ESSA É A MINHA DANÇA DO CAOS!

Na cena, R.B. veste a saia, como quem veste sua memória, a versão que escolhe ou que pode vestir nesse momento. A invenção que faz é a do caos, caos que aparece quando é tomada pela emoção que emana das lembranças que acessa durante o laboratório. Neste exemplo, a *encorescrita* está menos do lado da palavra no papel, mas aparece no caos do corpo que dança nessa arrumação final em cena. Enquanto escreve no caderno, R.B. volta sempre à uma dificuldade de por em palavras o que desperta no corpo. Não à toa, faz uma observação sobre a escrita das outras mulheres e sua poética, evoca a memória dos sentidos, das sensações, como quem diz que algo acontece ali no corpo, mas nem sempre arremessa esse caos nas palavras.

Resiste, analisa racionalmente o que a memória traz e chega a uma *encorescrita* em alguns momentos, mas por parecer algo descontrolado, que a emociona, interrompe. Há registros em seu caderno que falam desse lugar: “Tento me embrenhar na lembrança das duas sem me afogar em lágrimas de emoção”. Por esta resistência que aparece no caderno, impedindo a escrita de fluir pelos caminhos nebulosos de uma materialidade de coisa irrepresentável, a *encorescrita* de R.B. se opera na cena, quando recorre ao corpo, ao caos que instala entre sua dança frenética, a saia que voa e seu desaparecimento, quando consegue dizer: essa é minha dança do caos.

A partir desses exemplos, digo que o momento da encenação final é um aglutinador do que compõe essa reinvenção provocada pelo laboratório, bem como o espaço em que ocorre a redução da *encorescrita*. Em capítulo anterior, escolhi apresentar os resultados advindos do processo em conjunção com a análise do experimento cênico final. Essa escolha se mantém aqui, pois acredito que a construção se dá no processo e a partir dele se desenvolve a pesquisa prática e suas elaborações. Todavia, me parece coerente assinalar o espaço que o experimento cênico promove como um encontro inevitável entre as escritas registradas no caderno durante o processo e o que foi experimentado no corpo.

Os momentos finais do laboratório foram utilizados pelas mulheres para voltarem-se às produções que haviam construído ao longo dos encontros e, a partir delas, construírem o material da encenação final. A redução operada na criação dessa cena final por cada uma

das participantes pôde fazer culminar, numa espécie de elaboração, tanto a *encorescrita* quanto a reinvenção de si promovida pelo processo criativo.

É quando vimos “nascem todos os dias uma mulher” em J.P.; ou o corpo de E.A. incorporar na pele o texto escrito antes no papel; ou a luta de D.N., a afirmação de seu nome, seu ofício e seu questionamento sobre o feminino enquanto mulher negra; ou R.B acionar o caos de sua dança até o desaparecimento; ou a poética das palavras de T.R, que tem seus órgãos espalhados por partes dispersas do corpo. Enfim, quando essas mulheres (im)possíveis se manifestam em sua (re)invenção de existência possível no instante.

Além dessa função aglutinadora, o experimento cênico coroa a finalização do laboratório como uma apresentação espetacular, na medida em que transformamos a sala de ensaio num palco, uma caixa preta, com suas paredes cobertas por rotundas negras, deixando à mostra as grandes janelas de vidro e o enorme armário de madeira que reveste um dos lados da sala. Dentro dessa caixa, colocamos também o público, que, ocupando os quatro cantos da sala, testemunhou a encenação. Tivemos um público de 40 pessoas, entre familiares, amigos e desconhecidos que vieram assistir ao experimento. Ainda que parte das mulheres não tivesse experiência cênica profissional, todas estavam concentradas e encorajadas, denotando confiança no que tinham produzido. Sustentaram fé cênica, cuja frequência sintonizou o público presente, que assistia em silêncio e se emocionava junto conosco, mesmo diante da precariedade com que trabalhamos (dispúnhamos de poucos recursos técnicos para a cena, quatro pontos de iluminação, nenhuma climatização, ruídos do piso de madeira, da rua e dos ventiladores), fatores que em certa medida compuseram também o terreno fosco e melindroso com que trabalhamos neste percurso e também na encenação final.

Essa tríade cíclica propiciou sistematizar e compreender como a palavra falada, o movimento corporal e a escrita se organizavam no processo criativo, uma unidade porosa que permitiu compreender o lugar fundamental da escuta no centro do processo. Um espaço caro para nós mulheres, diante de uma lógica social opressora que insiste em tentar nos silenciar e deslegitimar nossos discursos.

A TRÍADE CÍCLICA CIRCULAR EM MULHERES (IM)POSSÍVEIS

Por fim, adentramos no que o laboratório revelou como a tríade cíclica da criação na dança-teatro dessas mulheres (im)possíveis: palavra falada - corpo - escrita, num sistema

de retroalimentação que pode desdobrar-se ao infinito, provocando invenções de si e de mim, de ser mulher. Tríade amparada pela escuta, de mim e das outras companheiras, que promoveu, em cada encontro, possibilidades de contorno, de elaboração, junto à escrita compartilhada em roda.

Foi o processo criativo que nos apresentou, como desdobramento, uma estrutura circular, entre palavra falada, movimento do corpo e escrita. A partir da prática, observamos nascer um fluxo contínuo, em que a palavra falada guiava o momento de improvisação e anunciava as questões dirigidas às mulheres, abrindo espaço para o surgimento dos movimentos e criações gestuais; estas, por sua vez, conduziam à escrita.

No início dos encontros, as questões que trabalhamos como princípio para as criações corporais e escritas, inspiradas no processo criativo da dança-teatro de Pina Bausch, eram trazidas por mim. Ao pensar e montar a estrutura do laboratório, busquei traçar algumas questões que direcionassem o trabalho, considerando a memória e um mergulho em seus furos. Questões que evocassem momentos, passagens, sensações experimentadas e despertassem o corpo e a escrita.

Logo após os primeiros encontros, tendo a própria prática e a presença como guias para o processo criativo, as questões começavam a surgir durante as experimentações corporais que ensejamos. Nesses momentos, abandonava o que havia fixado antes como proposta para dar vazão ao que aparecia ali e deixava que a contingência guiasse a criação. As perguntas, então, começaram a surgir a partir de reflexões sobre os encontros, observando os corpos umas das outras e seu encontro naquele espaço. À medida que avançamos na prática e nos dias, novas questões e exercícios corporais de improvisação e investigação do corpo despontavam.

Cada encontro era finalizado com o momento de partilha em que elas falavam sobre o que tinham vivido naquele dia, suas impressões, algo que marcou, relatos de memórias que surgiram, casos, episódios, confissões. Também liam suas escritas ou apenas trechos do que escreveram. Quando as escritas começaram a aparecer, a se mostrar e a serem compartilhadas em suas falas no fim de cada encontro, comecei a tomar nota de trechos, frases soltas, que ressoavam em mim, que me pareciam potentes em seu aspecto poético, misterioso e que diziam algo da experiência compartilhada naqueles instantes de criação.

A partir dessas anotações, em determinado momento dos encontros, por um insight, percebi que as produções escritas poderiam figurar como as questões que as colocavam

em estado criativo, movendo seus corpos e suas escritas, enquanto tinham sido antes, também, advindas de suas próprias escritas. Frases soltas que eram tomadas fora de seu contexto inicial. As próprias autoras, na maioria das vezes, não reconheciam as frases como de sua autoria. Essas frases me chamavam atenção, não só pela poética, mas por abrirem margem para construções a partir da memória escapando à obviedade de uma cena vivida ou de fatos específicos. De um total de onze questões, cinco surgiram das escritas delas:

- “Eu era diferente dela” (do caderno de T.R.)
- “Nada disso foi dito antes” (do caderno de M.N.)
- “Estava abandonando tudo” (do caderno de C.M.)
- “Me acho quando estou com sorte” (do caderno de R.L)
- “Daqui pra dentro sou eu” (do caderno de R.B.)

Nos aproximando de um terreno que propiciava ainda mais trabalhar com a história não oficial, mas “oficiosa”, que fizesse surgir clarões de pequenas memórias, não de fatos ou datas, mas que estivesse mais ao lado de um inventário de divagações mnêmicas alucinadas, inventadas, subjetivas, que se aproximasse de um passado, mas fosse além dele, abrindo margem para outras direções, novas versões, novas criações e prospecções do presente.

Foi importante iniciar o processo com as questões mais direcionadas à memória, foi essa introdução que permitiu insurgir as escritas que dariam origem a este segundo momento. As primeiras questões funcionaram como questões basais para ancorar um estado poético, fazer as mulheres acessarem suas memórias lacunares e vagas, se debruçarem sobre elas e suas impressões. A partir deste primeiro momento conseguimos chegar neste ponto de virada, um mergulho que se foi dando no tempo do processo. Disso, a importância também de estabelecer um processo que chamamos de ‘dilatado’, que teve em torno de 45 dias, com encontros duas vezes por semana, com tempo para uma roda final a cada dia, que permitia falar sobre o que fora mobilizado a cada encontro.

A partir desse giro nas questões, o processo começou a se transformar. Torcia-se sobre si mesmo, dando início a uma circularidade. De tal forma, que a palavra poética que servia como questão para produzir respostas corporais e escritas começavam a advir da produção prévia das participantes. O processo de criação ganhava um método de construção

espiralado que poderia se renovar continuamente, colocando a produção das intérpretes-criadoras no fim e no recomeço. A palavra poética que servia de inspiração para fazer o corpo se mover e as palavras emergirem tinham sua autoria já no próprio processo em momentos anteriores. As mulheres passavam a tecer, através de fragmentos de suas escritas novas possibilidades para acessar a memória e criar.

Essa especificidade trouxe uma maior intimidade entre todas com o que estavam criando e um estreitamento, uma verdadeira teia entre as criações umas das outras. Pois mesmo que criassem partituras corporais em solo, estavam em contato com a palavra da outra, dando-lhe novos formatos, novos caminhos, significados e contornos. Uma brincadeira com as palavras que, voltando às memórias de cada uma, se desdobrava em novas versões, significados e escritas, enquanto teciam uma rede invisível comum que ligava umas às outras pela questão inicial. Houve, a partir disso, uma apropriação do texto dessas questões por mulheres que não eram as autoras, mas lhes desdobrariam com repertório próprio, subvertendo o contexto original das questões, revelando como se poderia forjar um cenário e uma narrativa totalmente outras.

Essa circularidade mostra a culminância da prática como guia do processo. Foi no chão da sala de ensaio, no decorrer dos dias e na potência poética da produção das mulheres, que o processo se reinventou. Esta concepção só apareceu a partir do fluxo do processo, por um aspecto fundamental e que se situa no centro dessa circularidade: a escuta.

Ao pensarmos uma imagem para descrever essa tríade cíclica, situamos a palavra poética, o corpo em movimento e a escrita formando o círculo e, no centro deste, a escuta. A escuta estrutura este jeito de criar e de costurar as memórias e as escritas na dança-teatro dessas mulheres (im)possíveis. A escuta em roda, no momento de compartilhamento opera no centro de todo o processo, possibilita que cada uma fale sobre o que experimentou ou leia em voz alta seu texto, ao passo que se escuta e que propicia que todas as outras as escutem também.

Como na escrita de si, descrita por Foucault (1983), este instante de se escutar, relendo o que se escreveu, promove o desenvolvimento pessoal de cada uma, e, além disso, nesse caso, o desenvolvimento do processo criativo como um todo, gerando novos insights, fazendo a escrita poética reverberar e se transfigurar nas próximas questões.

Além disso, a escuta era cúmplice da (re)invenção referida acima, por propiciar um momento de assentar, de elaborar o que havia sido experimentado no corpo e na letra.

Promovendo também o encontro dos femininos de cada uma, em suas diferenças e em suas identificações, um espaço em que as emoções afluíam e assuntos delicados e íntimos eram trazidos, temas que, muitas vezes, foram edificados enquanto cena no momento da encenação final, moldados poeticamente por uso do corpo e da palavra.

A tríade cíclica da criação propiciou sistematizar e compreender como a palavra falada, o movimento corporal e a escrita se organizavam no processo criativo, desenvolvendo uma unidade porosa, que operava não pela rigidez, já que aconteceu de a ordem se alterar em alguns momentos, mas aos poucos este fluxo foi se estabelecendo. Permitiu compreender também o lugar fundamental da escuta no centro deste processo, um espaço que nós mulheres valoramos, porque precisamos falar, porque a história patriarcal, o racismo e o machismo que estruturam nossa sociedade costumam nos silenciar, deslegitimar nosso discurso, nos diminuir. Situar a escuta no centro do processo tornou-se indispensável, interligando pontas soltas e desatando alguns nós na garganta.

Esta estrutura circular centralizada pela escuta fez a escrita de cada uma se mostrar, e fizeram nascer a *encorescrita* de que tratamos, sendo ela também um instrumento de corte, na redução que propõe, opera como corte da fala interminável, que poderia nos fazer circular por horas e horas em torno desse momento final. Corte aqui não como ceifa ou talho, que faz sangrar ou amputar, mas corte no sentido analítico, que propicia o giro, que coloca um limite no gozo desenfreado da fala que se repete. Aqui, este corte se situava na redução que a *encorescrita* propõe.

Para concluir, consideramos que a dança-teatro reaparece aqui com força total, porque a tríade cíclica só é possível por estarmos neste campo limítrofe entre corpo que dança e palavra falada e escrita. A própria *encorescrita* também só se ergue a partir desta costura, o que faz com que ela não se defina nem exatamente como um biografema (BARTHES, (1971/2005, 1975), ou se encerre enquanto escrita feminina, mas escrita impulsionada pelo corpo e palavra poética, indissociável da experimentação corporal que ativa o corpo e cria a partir do movimento e de indagações sobre ele.

CONSIDERAÇÕES FINAIS OU PARA ONDE SEGUIR?

Com uma interrogação inicio o que seriam estas considerações finais, pois estou certa de que elas só finalizam o conjunto desta obra formalmente, uma vez que não pretendo, fechar, mas abrir prismas que multipliquem as reflexões feitas até aqui. Não podemos escapar do tempo-espaço em que nos encontramos, e não conseguiria começar essas considerações sem dizer que, há alguns dias, o mundo está acompanhando uma nova guerra. A distância que separa o ato da escrita daquele da leitura pode ter superado essa afirmativa, é o que espero enquanto escrevo. Entretanto, é preciso que eu diga que, quando a guerra é anunciada, minhas forças criativas e minha fé na humanidade fraquejam. Questionei de que vale uma tese em artes cênicas quando uma guerra é anunciada, mesmo que do outro lado do mundo, na Ucrânia. Penso, em seguida, que existem guerras acontecendo desse lado do mundo diariamente, com menos mídias, menos interesses de grandes potências mundiais talvez, e, ainda assim, guerra. Milhares de jovens, sobretudo negros, são mortos nessas guerras dia após dia no Brasil, alguns indo para a escola, outros em casa, outros ainda enquanto passeiam com suas famílias. Vi imagens de prédios residenciais e escolas infantis na Ucrânia sendo bombardeadas por mísseis, civis desgovernados com armas de fogo, matando-se uns aos outros, posicionamentos políticos e ideológicos obscuros e a vida humana em cheque. Enquanto isso, insisto e escrevo.

Busco justificativa para essa insistência e me respondo: justamente por não haver paz é que preciso escrever. Porque as palavras fracassaram nas bocas daqueles homens, desses homens, porque seus corpos desaprenderam a dançar e agora disparam pólvora para calar, para nunca mais mover. Porque há desgraça, é que preciso ainda mais defender uma tese.

Enfatizo o lugar das artes como campo onde se sustenta esta tese e por onde se cruzam outros saberes e identifico aí também a relevância do entrecruzamento desses saberes, o que me coloca frente à complexidade da vida, em que nenhum conhecimento é isolado, tudo está interligado. Essa é também a relevância de escrever em artes, num momento histórico absurdo como esse. Não saímos ainda de uma pandemia e já entramos em uma em nova guerra. Essa é a história oficial, essa é a história de homens. Em momentos anteriores, dissemos aqui e reitero que, ao olhar para produções corporais e escritas dessas

mulheres (im)possíveis, não buscamos a técnica do movimento corporal dessa ou daquela escola, nem na memória, datas, marcos cronológicos que constituem a história de vida de cada uma. Reconhecemos a importância desses elementos, mas ao sondar e nos interessar por lampejos, miudezas, lacunas, fragmentos, alucinações e devaneios poéticos que despontaram durante o processo criativo proposto, nos interessamos pela história não oficial (BRANCO, 1994), pelo saber e pela verdade que advêm dessas histórias. Histórias singulares de nós mulheres que integramos esta investigação; histórias que recriam visões de mundo e de si, conduzidas por afetos, pelo imaginário, pela criatividade liberada e posta no centro de nossa atenção. Essas memórias alucinadas de cada uma que dão margem a novas lógicas, novas versões de si e reflexões de como se está no mundo e que espaço viemos ocupando e quais queremos ocupar.

Enfatizamos e defendemos a ação de relatar a si mesmo e sua memória no corpo e na escrita como ato que perturba o estabelecido e permite o advento de novas formas de ver o mundo, viver o mundo, pela ótica de vivências femininas. Nesse ponto, extrapolamos o “de uma a uma”, para socialmente vislumbrar um rio de possibilidades, novas versões, formadas pelo coro de mulheres que, uma a uma, ganham voz e são ouvidas.

É nesse ponto que nos identificamos com um posicionamento feminista e vemos na nossa proposta também um meio de provocação do que está posto no sistema patriarcal tão antigo e que segue fazendo guerras. Não nos opomos à presença e a manifestação do masculino e de suas características, bem como de seu apoio na causa feminista. O que visamos é um equilíbrio de forças e, acima de tudo, direitos e justiça social. Por isso, estamos com bell hooks (2015/2020) autora que define o feminismo como o “movimento para acabar com o sexismo, a exploração sexista e a opressão (p.13)”. Não se trata de ser anti-homem, mas de tomar uma perspectiva que aponte para o fim da subordinação de nós mulheres nos mais diversos âmbitos.

Ao abrirmos um espaço de produção artística e de escuta em que mulheres e suas memórias estão no foco, prevemos uma pequena revolução, que não se pretende a única e nem a última, mas que como um cochicho, um sussurro, estremece o que está posto e aponta novos horizontes, tanto nas mulheres que participaram, como no público que assistiu ao experimento cênico, em mim enquanto escrevo e revivo o que vivemos e onde quer que essa escrita alcance.

Relatar a si/a mim mesma, compartilhar com outras mulheres e ter nisso uma nova compreensão de quem somos é perceber nuances antes adormecidas, enubladas. No último encontro, na feitura dos cadernos com as mulheres, M.N., diz às demais: “nossa, existe uma M. antes e uma depois de Mulheres (Im)possíveis, sabia?”. Relendo suas escritas durante o laboratório, vejo que ela reflete sobre como se via, como via seu corpo, sua força em cena, e a relação com a mãe. A declaração espontânea reafirma nossas observações e contribui para a construção dos novos caminhos a partir daqui. Quando mulheres se apropriam de – e ocupam – espaços onde suas perspectivas são escutadas e geradoras de novos discursos, algo acontece no nível individual e também social.

A historiadora Margareth Rago (2013), em sua pesquisa sobre escritas de si de mulheres militantes brasileiras no período entre o fim da ditadura e a redemocratização do Brasil, aponta o potencial de reinvenção de si e produção de novos modos de subjetivação individual e coletiva a partir desse tipo de escrita. A autora reitera as escritas de si, enquanto parte das “artes da existência”, como descritas por Foucault, que abordamos também nesta tese, relacionando-as à “um trabalho de construção subjetiva, em que se abre a possibilidade do devir, de ser um outro(a) diferente do que se é, escapando das formas biopolíticas de produção do indivíduo” (RAGO, 2013, p.52) .

Rago (ibid) traz escritas de si de mulheres militantes associando-as a uma prática feminista que viabiliza narrativas em tom não confessional, nem subordinadas a um outro julgador, mas uma escrita que as coloca como sujeitos de si, possibilitando reinvenção subjetiva e, nesse caso, social, através de uma escrita emancipadora e não assujeitada. A autora reafirma as escritas de si de mulheres como importante chave analítica para a construção de práticas de liberdade em que alguém se autoconstitui ativamente e, mais ainda, como prática de resistência de feministas que se recusam a ser governadas.

Na esteira do que nos apresenta a autora citada, vemos também nosso trabalho como instrumento fecundo para um processo de autoformação através da arte. Entendemos que não só as escritas de si, mas todo o processo criativo analisado, substanciam a ideia de que a experimentação artística possibilita uma caminhada de autoconstituição ativa. Especificamente quando essa experimentação fomenta a expressão de subjetividades, a reflexão sobre memórias (em movimento e escrita) e a escuta como elementos centrais na criação cênica. Ato de corpo e palavra que permite novos arranjos cênicos e subjetivos.

Isso aconteceu pela própria criação cênica, na produção do experimento cênico, e também em cada encontro, em que se deflagrou a *encore escrita* dessas mulheres e uma tríade cíclica de criação. Essa caminhada reforça para nós a defesa das artes como fundamentais na construção de pessoas sensíveis, atentas a si e ao outro, capazes de escutar e de praticar empatia e ética num mundo carente desses atributos.

Em tempos em que a destemperança e a violência funcionam como regra, pensar em práticas que tenham a escuta de seres humanos, de mulheres e suas vivências como propulsoras de novas escritas, novas cenas, novos discursos, me faz acreditar que este é um dos caminhos para a construção de um mundo mais justo e equilibrado não só individual, mas coletivamente.

A reinvenção de si proposta por este trabalho opera por uma lógica outra que, ao invés de brigar pelo poder e por certezas, põe em evidência, brinca com a dúvida, e utiliza mesmo a vulnerabilidade como espaço de criação. Ao abordar memórias e deixá-las fluir em suas imperfeições, nós, mulheres, acolhemos a contradição própria à existência. Isso gerou um movimento de ampliação e ressignificação da experiência. Abrir-se à condição de impossível nos levou a múltiplos caminhos, que não centralizam um discurso único tomado como verdade, mas sim às pequenas partilhas, pequenos movimentos que geraram um corpo coletivo no espaço-tempo em que criamos, dissonante da regra e do privilégio social do masculino.

Esse corpo coletivo vivificou-se através dos movimentos que entendemos como *encore escrita*. No caminhar dessa pequena revolução, distinguimos a palavra falada e a palavra escrita. cremos pertinente, antes de finalizar a tese, abordar um pouco mais sobre o lugar que ocupou a escrita nesse processo e sua especificidade entre o corpo e a fala.

Em seu **Seminário 20**, Lacan (1975/1982) apresenta a função do escrito²¹, ali estabelece a letra como unidade mínima, que em sua materialidade antecede a linguagem, não sendo do mesmo registro que o significante. A escrita permite aos significantes não se fecharem em um sentido, um significado único, mas promoverem formas diversas de se lê-lo. Já o significante é visto como uma instância introduzida pela linguística, não espontânea, que junto ao significado promove a função de significação. De tal maneira que o significante

²¹ O título do capítulo que tratamos apresenta-se como “A função do escrito” na tradução utilizada, mas ao longo do texto, o autor utiliza “a escrita” para desenvolver seus argumentos, do que inferimos uma equivalência entre os termos. Todavia, somamos a impressão de que “a escrita” ressoa também como o ato de escrever.

não tem relação intrínseca com o significado, a não ser pelo discurso que o sustenta no laço social, quando a linguagem funciona como laço entre os/as que falam.

Nessa perspectiva, a escrita não é para ser compreendida, não pela formação de um sentido, mas comportando em si o enigma. Enigma que surge da impossibilidade que há na linguagem de dar conta de tudo, o que escapa à linguagem, sendo da ordem do real, de que falamos ao longo da tese. A escrita comporta uma dimensão real à medida que sustenta o enigma, mas promove o laço social, estando assim num entre simbólico e real. Por isso, não é para ser completamente apreendida. Aproximando a função da escrita ao discurso analítico, o Lacan argumenta que a escrita está próxima ao que na fala entendemos como lapso, quando revela algo do inconsciente por esse “entre”, pela manifestação do real que comporta. Escapa à rigidez de um significado, é como lapso que significa algo, algo enigmático.

Ao pensarmos no laboratório que desenvolvemos e na função que a escrita desempenha aí, notamos que ela estabelece essa trilha entre simbólico e real, comportando pela letra a dimensão do real, que se manifestou anteriormente também no corpo em movimento. Na escrita do laboratório, a despeito de uma busca de sentido, essas mulheres desenvolveram uma poética enigmática que se relacionava com o movimento corporal experimentado ao longo dos encontros. Ao mesmo tempo, suas escritas tiveram função de borda, por conter o impossível, estabelecendo-se, como Lacan aponta, num efeito de discurso.

Ao considerar a função de borda da escrita que aparece também no laboratório, como na psicanálise, acrescentamos a importância da fala e da escuta que fizeram parte do processo criativo proposto. A escrita estabeleceu-se como um dos produtos, inclusive como obra do laboratório, tanto que se materializou no objeto caderno. Mas falar sobre o que se escreveu em roda de compartilhamento e ouvir umas às outras, bem como utilizar a própria escrita como palavra falada que dispara o movimento do corpo – a partir da virada que a tríade cíclica da criação promove – teve como efeito uma elaboração sobre o que havia sido escrito. Enfatizamos aí a reinvenção de si/de mim ocasionada pelo laboratório, que se apoia na escrita e no movimento do corpo e na fala que se orquestraram no desenrolar da prática.

O corpo que dança prescinde de significado; por isso, afinado com os princípios da dança contemporânea, não foi objetivo do laboratório de criação que os gestos criados a partir da memória no corpo tivessem função mimética ou representacional. Isso nos leva a

pensar o movimento em convergência com o que abordamos sobre a escrita, como contendo também uma dimensão real, do que não se pode dizer, e que, por meio de memórias, manifestam-se no corpo, não pelo sentido, mas pelo mover-se, pela abertura que o significante gestual pode favorecer ao ser disparado pela memória. Entendemos, assim, a dança que fizemos como próxima ao ato de escrever por promover uma espécie de borda, porque há algo “fora do sentido” ali, escrito pelo corpo. A partir desse corpo dançante, atizado pelas memórias e pelos exercícios artísticos promovidos no início dos encontros a escrita no papel começou a aparecer.

Relacionamos a *encorescrita* como aquela que sustenta o impossível, o inefável, e que como num *lapsos* surge, aqui, lampejo poético. Nesse que é o movimento da letra, que não opera pelo sentido, pela lógica fálica, mas pelo que extrapola, escapa e se anuncia nos fragmentos poéticos abertos à leitura de nós, mulheres.

Um paralelo entre o discurso analítico e o que se operou no laboratório a partir da escrita é justamente reconhecer nessa escrita algo além da significação, que mantém o enigma e o relança a cada uma. Isto que é propriedade da arte: ao passo em que elabora, permanece no mistério. Enquanto a análise trabalha com a fala, nós trabalhamos com o corpo que dança e com a escrita. O que acontece no momento em que centralizamos a escuta nesse debate é que possibilitamos um momento a mais de elaboração, em que pela leitura do que se dançou e se escreveu cada uma de nós pôde se escutar, produzindo novos arranjos, ancorados pela escrita.

Volto a pensar no corte e como ele se mostrou no processo. A escrita no laboratório surge como corte, pois limita a fala incessante, dando contorno ao processo criativo. As rodas de conversa ao fim de cada encontro tinham a escrita e o compartilhamento do ato de escrever como centrais. Enquanto falavam, meu papel não foi promover corte, como aconteceria num *setting* analítico se eu ocupasse o lugar de analista. Na prática do laboratório, o corte na fala operava pela leitura do que se havia escrito, por vezes com um breve comentário sobre a escrita no papel ou sobre a escrita feita com o corpo.

A meu ver, o corte que se opera na fala é diferente daquele estabelecido pela escrita. No primeiro, no âmbito analítico, diferente do que ocorreu nesta pesquisa, o corte pode apontar o desejo, o aparecimento do sujeito do inconsciente e pode dar limite ao gozo que se relaciona ao sentido sem fim da cadeia significativa, podendo funcionar como ato no processo de análise.

Não utilizamos essa perspectiva em nossa pesquisa. Por isso, foi importante ratificar muitas vezes que a natureza de nosso trabalho não é analítica ou terapêutica, estávamos fazendo arte, com a complexidade e sensibilidade que este fazer comporta e com o propósito da criação artística. O que vimos na prática é que os desdobramentos do trabalho artístico envolveram consequências subjetivas, modificações nos modos de subjetivação.

Já na escrita, pelo que vimos no laboratório, o corte se mostrou pelo enxugamento que efetuou. Quando, ao chegar no papel, elas escreviam sobre o que dançaram e rememoraram, um primeiro corte era feito. Corte que promovia um contorno, uma borda, à redução de sentido que contribuiu para uma reinvenção de si. Esse corte se desenvolvia ainda mais quando algumas recortaram suas escritas para compor o experimento cênico. Aí se aproximavam mais da noção de letra, dimensão que comporta o real, evidenciando-se pelo mínimo, dando a ver o instante da escrita, para além da busca de sentido incessante da cadeia significante. Esse corte, no entanto, não foi produzido por outrem, mas pelas próprias escreventes, que são aqui artistas, não analisantes, que elaboraram uma obra. É próprio ao ato de escrever fazer corte, foi isso que apontamos no terceiro capítulo da tese.

A associação que fizemos entre a produção feita no laboratório, o corte da escrita e o real nos remete ao que Marie Helène Brousse (2009) apresenta, a partir da leitura de Lacan, sobre o saber dos artistas e em que ele se diferencia daquele do psicanalista. A autora afirma que os artistas tem acesso ao real do inconsciente, mas não pela psicanálise, assim, a psicanálise não se aplica à arte, mas é a arte que se aplica à psicanálise. A arte como saber sempre antecipa a psicanálise, já diziam Freud e Lacan. Brousse (ibid) utiliza dois momentos da teoria de Lacan em que ele toma artistas e suas obras, para dizer que o que ele propõe não é uma interpretação do artista ou da obra, mas uma homenagem, o que fica mais evidenciado na homenagem que Lacan faz à escritora Marguerite Duras.

Brousse (ibid) nos diz que Duras inventa a arte como uma realidade clínica, que Lacan utiliza para teorizar sobre a posição feminina e a devastação. Através de Duras, Lacan avança na teorização sobre a sublimação, situando a sublimação artística como a recuperação do *objeto a*. Lacan afirma que Duras sabe sem ele o que ele próprio ensina. Evidencia nisso uma primeira resposta em relação ao acesso do artista ao saber. A autora afirma que nesse momento,

“Lacan equivale o uso do inconsciente à prática da letra, em psicanálise. Quando um artista desdobra a prática da letra de forma séria, depara-se

com o que o próprio psicanalista encontra no saber textual que se constitui no discurso do analisante” (ibid, p.52).

Dessa afirmativa, vemos retomada a diferença sobre o trabalho em análise e o trabalho na arte, como acentuamos acima. Não se trata do discurso de analisantes e seus significantes; produzimos um saber a partir de nossas marcas, no que tocam o real, produzimos no corpo e na letra, nas escritas poéticas do laboratório, em nossa *encorescrita*.

Brousse (ibid) argumenta que, no fim de seu ensino, Lacan aproxima o fim de uma análise à produção de um artifício, indo do sentido ao texto. Assim, aquilo a que o fim de análise mais se aproximaria seria a produção de um saber poético, que é artifício de *lalíngua*. O artista constrói um saber, assim como o analista constrói um discurso.

Artistas ensinam sobre a sensibilidade de nossa época através do uso que fazem do objeto comum enquanto objeto de arte, o objeto da arte moderna surge não do ideal, mas do objeto comum. A arte hoje centra-se no fora do sentido, deixando o vazio no centro da Coisa. Diferentemente do que acontecia com a idealização da forma, a arte contemporânea lida com o horror, com o real, com a Coisa. O artista, diferentemente do analista, ocupa ele mesmo esse lugar do objeto perdido, não faz semblante como o analista, o artista assim vem ao encontro do grande Outro de sua época, de modo a furá-lo (BROUSSE, 2009).

Essas formulações condizem com o que observamos em nosso laboratório, à medida que vimos acontecer a construção de um saber pelas mulheres, que envolve o sem sentido, marcas de presença e ausências em suas memórias, produção gestual e escrita que surgem nos encontros e o experimento cênico como produção coletiva ao final do processo.

Por essa via, compreendemos também nosso processo criativo e seus desdobramentos. A reinvenção de si que possibilitou e que viemos defendendo se relaciona a esta produção de saber. Em nossa especificidade, na utilização do corpo que dança e da escrita. Quando propomos que não houvesse exigência de nível de técnica em dança ou que o próprio formato do laboratório não fosse composto por aprendizado de sequências de movimento estabelecidos, estava em jogo a ideia de afastar a preocupação com a forma ou com a idealização, colocando no centro “nossos impossíveis”, os enigmas que nos moveram durante a prática para a produção artística, e que nela permaneceram, agora somados a construção de um saber, saber próprio à arte e como essa opera.

No mosaico que compôs o experimento cênico, volto ao corte, como ele aparece na passagem de solos de uma mulher à outra. Pequenas cenas, sem narrativa continuada ou ligação que as conectasse pelo sentido, mas que se encadeavam, no movimento dos corpos, nos ruídos que promoviam ao ocuparem o espaço, atritarem o chão e, antes que parecessem chegar a um desfecho, partiam para a próxima. No experimento essa composição avança até o momento final, em que as mulheres se encontram no espaço e pela primeira vez movem-se juntas, ou quase. Nesse momento, vimos aparecer o singular de cada mulher e seus corpos dançantes nas pequenas dissonâncias que o movimento uníssono apresentava. Desse agrupamento final, cada uma se descolava em uma dança autoral própria e improvisada, que se espalhava pela sala de ensaio transformada em palco e seguia até o apagar das luzes.

Utilizamos essa imagem do experimento cênico como suporte para amparar o que discutimos aqui, em que o corte na letra, no corpo que dança na palavra falada, de formas distintas, faz emergir o que viemos chamando de reinvenção de si. Na construção de um saber que não diz respeito a uma verdade única e universal, posto que só se sustenta enquanto singularidade, mas que no que faz laço social, se coletiviza entre nós, mulheres, que vivenciamos a prática desse laboratório.

Da discussão desenvolvida acima, parto para outro ponto que gostaria de discutir antes de finalizar a tese. A saber, a aproximação que fiz anteriormente entre esta tese e a proposta de uma tese-intervenção, para além de tese-criação que é sua classificação primeira. Tomamos a noção de tese-intervenção dos escritos da professora Sylvie Fortin (2014), quando esta descreve as possibilidades de trabalho de conclusão de curso no doutorado em Estudos e Práticas Artísticas da Universidade de Quebec em Montréal (UQAM). Encontramos poucas informações a nível de produção textual, como artigos ou pesquisas, que desenvolvam mais amplamente a noção de tese-intervenção. Na página da UQAM, encontramos a descrição do que vem a ser tese-intervenção:

Tese-intervenção: consiste na redação de uma tese e na realização de um projeto ou de uma prática ligados a um espaço social e a fatos culturais nos mais diversos domínios ligados às artes (realização, difusão, ensino, terapia, etc.).²² (Nossa tradução).

²² Thèse intervention : Elle consiste en la rédaction d'une thèse et en la réalisation d'un projet ou d'une pratique rattachés à un espace social et à des faits culturels dans divers domaines reliés aux arts (animation, diffusion, enseignement, thérapie, etc.). Disponível em: <https://etudier.uqam.ca/tap/?noprog=3761&version=20131>. Acesso em: 2 mar. 2022.

Disso, inferimos que uma pesquisa cuja produção se define por uma tese-intervenção, implica a atuação no ambiente social através da arte, em suas diversas possibilidades, provocando modificações nesse ambiente ou nos sujeitos que dele façam parte. Em nosso entendimento, uma tese-intervenção se aproxima do que entendemos no Brasil como pesquisa-ação, no sentido em que ela intenta intervir no objeto investigado. Michel Thiollent (1986/2005) define pesquisa-ação como uma pesquisa social de base empírica, concebida e realizada de forma cooperativa e participativa em torno de uma ação, já para René Barbier (2002), esse tipo de pesquisa caracteriza-se por sua singularidade, num tempo e espaço específicos, envolvendo pessoas, valores sociais e a esperança de uma mudança possível.

Um dos pontos importantes de uma pesquisa-ação é que esta envolve uma mudança social e compreende a pesquisadora como participante no processo, afastando-se de uma perspectiva positivista de distanciamento entre sujeito e objeto de pesquisa. Localizamos, como já dito, nossa pesquisa, como primeiramente uma tese-criação, na medida em que o processo criativo e o experimento cênico que a ele sucedeu estão no centro de nossas análises e desenvolvimentos. Contudo, a aproximação que fazemos entre a ideia de uma tese-intervenção ou de uma pesquisa-ação com o que elaboramos corresponde ao potencial de intervenção que vimos surgir neste trabalho. Intervenção que se inicia no âmbito individual, quando defendemos a ideia de uma reinvenção de si através do processo criativo vivido, mas que se desdobra no vislumbre de uma perturbação social, uma alteração na lógica de ver o mundo.

Como já pincelado anteriormente, vemos essa potência sustentada principalmente naquilo que defendemos como próprio ao trabalho com as artes e aqui trazido empiricamente no desenvolvimento desta pesquisa, ou seja, seu potencial de autoformação através do sensível. Aqui apresentados pelas peculiaridades da reinvenção de si no trabalho com a dança, a escrita e as memórias.

A ação/intervenção se daria, dessa forma, ao possibilitarmos a nós, mulheres que participamos desta pesquisa, o protagonismo de colocarmos nossas memórias lacunares como centrais na criação artística e nas reflexões subjetivas que propomos e na revelação que a prática trouxe dessa reinvenção de si que viemos tratando. A ação se estende ainda àquelas e aqueles que foram tocados pela pesquisa, seja como espectadores do

experimento cênico, do vídeo documentário do processo, seja como leitoras/es desta tese ou do caderno de notas mnêmicas que a compõe, que puderam de alguma forma sentir reverberar em seus próprios corpos os saberes do qual tratamos acima.

Essa ação, que do individual se direciona ao coletivo quando nos escutamos e propomos novas versões de nós mesmas a partir do processo, e ainda mais, quando pela obra artística resultante da pesquisa, alcançamos o outro. Isso é o que nos faz pensar na aproximação deste trabalho com uma tese-intervenção.

Para finalizar, seguirei com as ressonâncias que este trabalho me causa, indo agora em direção a novos rumos que se apresentarão a partir de sua conclusão, certa de que pude aprender e ver em nós, mulheres (im)possíveis, a potência que existe quando ativamos um olhar, uma escuta sensível para si e para o outro, a outra. Sigo na defesa da arte como pilar fundamental para essa proposta, de onde enfatizamos e fazemos coro à afirmativa de quão é importante que a arte ocupe espaços sociais formativos, contribuindo para que nos desenvolvamos como seres humanos, numa perspectiva ética, empática e sensível ao outro em sua diversidade e complexidade.

Trabalhando sempre sobre a singularidade de cada mulher e nas implicações que suas singularidades comportam vimos tomar corpo também a potência do grupo de mulheres, fortalecidas pelo desejo de permanência e de valorização da experiência alheia, no que ela se aproxima e se diferencia da sua própria. Perceber na conexão com essas mulheres, na junção de nossos corpos, que não estou, não estamos sós e que temos muito a inventar para fazer desse mundo um lugar melhor de se viver, é no que acredito quando as vejo florescer e floresço junto, é nessa direção que quero seguir. Me autorizando, tornando-me senhora de minha própria voz e, com outras mulheres, fazendo nosso coro ecoar, mover o mundo em outras direções, outros veios. Trabalhando com a arte e viabilizando experiências estéticas sensíveis, que promovam autorreflexão desenvolvimento pessoal, tendo em vista a ética, os direitos humanos e a liberdade de pensamento.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Aurélio (Santo Agostinho). **Confissões**. Trad J. Oliveira Santos, S.J. e A. Ambrósio de Pina, S. J. São Paulo: Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 2004.

ALARCÓN, Mônica. Teoria da Prática-Prática da Teoria: um diálogo entre pesquisa artística, dança e fenomenologia. **O Percevejo - On line**. Rio de Janeiro, UNIRIO, v. 6, n. 1, Jan-Jun. 2014.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** São Paulo: Letramento, 2018.

ARAUJO, Pedro Simon Gonçalves. **Corpos em Movimento a partir do Olhar de Pina Bausch** - construindo modos de dançar. 2015. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. SP: Cultrix, 1975.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Trad. Lucie Didio. Brasília: Liber Livro, 2002.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1971/2005.

BIRINGER, Johannes. “Pina Bausch: Dancing Across Border,”. TDR, v. 30, n. 2, p. 85-97. Reimpresso em **Theatre, Theory, Postmodernism**. Bloomington: Indiana University Press, 1989, p.132-145.

BRANCO, Lucia C. **O que é escrita feminina?** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lucia. C. **A Traição de Penélope**. São Paulo: Anablume, 1994.

BROUSSE, Marie Helène. O saber dos artistas. In: LIMA, M. M. e JORGE, M. A. C. (orgs) *Saber fazer com o real: diálogos entre Psicanálise e Arte*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2009.

CALDEIRA, Solange. A construção poética de Pina Bausch. **Revista Poiésis**, n. 16, p.118-131, dez. 2010.

CEIA, Carlos: “Biografema”. **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografema/>. Acesso em: 10 jan. 2022.

CLIMENHAGA, Royd. **Pina Bausch** (Routledge performance practitioners). EUA e Canadá, 2009

COUTINHO, Denise. **Tempo perdido e reinventado**: memória e contingência em literatura e psicanálise. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2004.

CYPRIANO, Fábio. **Pina Bausch**. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERDYK, Edith. A narrativa nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 164–173, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15439>. Acesso em: 20 fev. 2022.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

FERNANDES, Ciane. A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático Performativa. **Anais do VIII Congresso da ABRACE, UFMG**, 2014. Disponível em: <http://portalabrace.org/viii-congresso/resumos/mesas/A%20Pr%20E1tica%20como%20Pesquisa%20e%20a%20Abordagem%20Som%20E1tico-Performativa.pdf>. Acesso em: 26 out. 2020.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. Projeto para uma psicologia científica. In: _____. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. v. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1895/2006.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ-Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes da ABRACE, ANPAP e ANPPOM**. v. 1, n. 1, Jan./Jun. 2014. p. 1-17.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1983/1992.

GINOT, Isabelle. Inventer le métier. **Recherches en danse** [En ligne], n. 1, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/danse/531>. Acesso em: 19 abr. 2020.

GODFROY, Alice. **Le biais figural de la parole** – à l’adresse des corps dansants, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne, 2018. Disponível em: www.pourunatlasdesfigures.net. Acesso em: 28 mar. 2021.

HOGHE, Raimund & WEISS, Ulli. **Bandoneon**: em que o tango pode ser bom para tudo? São Paulo: Attar, 1989

HASEMAN, Brad C. Manifesto for Performative Research. **Media International, Australia Incorporating Culture and Policy**, n. 118, 2006, p.98-106.

KATZ, Helena. Pina Bausch: dançando o passado como presente. In: BARDER, Wolfgang e ALMEIDA, Jorge de (Orgs.). **O pensamento alemão do século XX**. São Paulo: Goethe Institute, 2009.

KATZ, Helena. Regina Advento consagra-se com Pina Bausch. **O Estado de São Paulo**, 28/07/1997.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do Movimento**. Trad. Anna Maria Barros de Becchi, Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LACAN, Jacques. O Seminário, livro 3: as psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1955-1956/1985.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7: a ética da Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1959-1960/1991.

LACAN, Jacques. **O seminário XVII, O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1969-1970/1992.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20, Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1975/1982.

LACAN, Jacques. Conferência em Genebra sobre o sintoma. *Le Bloc-Notes de la psychanalyse*, n.5, p.5-23, 1975/1985.

LACAN, Jacques. Televisão. In: _____. **Outros escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LAUNAY, Isabelle. L'être en scène, ou l'espace d'action en danse [1]. **Études théâtrales**, 2010/1-2, n. 47-48, p. 182-186. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2010-1-page-182.htm>. Acesso em: 22 ago. 2021.

LEJEUNE, Philippe. **Qu'est-ce que le pacte autobiographique ?** 2006. Disponível em: http://www.autopacte.org/pacte_autobiographique.html Acesso em: 22 ago. 2021.

LYONS, Joan (Org.) Artists' books: a critical anthology and sourcebook. Rochester: Visual Studies Workshop Press; Layton: Gibbs M. Smith, Inc., Peregrine Smith Books, 1987. (Primeira edição de 1985; impressões posteriores em 1991 e 1993 apenas pelo Visual Studies Workshop Press, coordenado por Joan Lyons; com artigos de Dick Higgins, Richard Kostelanetz, Ulises Carrión, Lucy R. Lippard, Shelley Rice, Barbara Moore, Jon Hendricks, Clive Phillpot, Susi R. Bloch, Betsy Davids, Jim Petrillo, Felipe Ehrenberg, Magali Lara, Javier Cadena, Alex Sweetman e Robert C. Morgan.). Disponível em: https://monoskop.org/images/0/02/Lyons_Joan_ed_Artists_Books_A_Critical_Anthology_and_Sourcebook_A_Special_Digested_Edition_1985.pdf . Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

LOUPPE, Laurence. Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XXe siècle: une double révolution. **Littérature**, n. 112, La littérature et la danse, 1998, p. 88-99. <https://doi.org/10.3406/litt.1998.1603>

MARCOS, Cristina Moreira. Considerações sobre o feminino e o real na psicanálise. **Psicol. estud.** Maringá, v. 16, n. 1, p. 149-156. mar. 2011. <https://doi.org/10.1590/S1413-73722011000100017>

MCFADDEN, Patricia. Challenging empowerment. *Development*, v. 53, n. 2, p. 161-164, 2010. Disponível em: <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/mosambik/13028.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2022.

MELLO, L. (mai. a out. 2014). Um estudo sobre o real e sua relação com a invenção artística e psicanalítica. **Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana**, v. 9, n. 18, p. 50-60. Disponível em: www.isepol.com/asephallus.

MUNIZ, Mariana Lima, SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. Pina Bausch e Tanztheater Wuppertal: processos de criação e dispositivos de composição (1973 a 2009). **Moringa**, artes do espetáculo, João Pessoa, v. 4, n. 2 jul-dez/2013.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the Politics of Performance**. London: Routledge, 1993.

PEIXOTO, Maria Celina Lima; OLIVEIRA, Débora Passos de. O projeto de uma memória freudiana: uma análise acerca da constituição dessa noção nos primórdios da psicanálise. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 35, n. 2, p. 257-275, ago 2012. <https://doi.org/10.1590/S0101-31732012000200013>

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Entre o Relato e a Paródia: Pina Bausch e suas releituras na pesquisa acadêmica brasileira. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 8, n. 3, p. 441-468, set., 2018. <https://doi.org/10.1590/2237-266083115>

PEREIRA, Sayonara Sousa. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de ES-BOÇO: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP**. 2007. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-Graduação Artes-Dança, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

POLI, Maria Cristina. Uma escrita feminina: a obra de Clarice Lispector. **PSiCO**, Porto Alegre, PUCRS, v. 40, n. 4, p. 438-442, out./dez. 2009. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistapsico/article/download/3470/4929>. Acesso em: 2 jun. 2020.

RANGEL, Sonia Lucia. **Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna, 2009.

SALIBA, Ana Maria Portugal M. Mulher: da cortadura à bordadura. **Reverso**, Belo Horizonte, UFMG, n. 26, mar. 1987.

SANCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SCHAFFNER, Carmen Paternostro. **Da Dança Expressionista Alemã ao Teatro Coreografado na Bahia: aspectos interculturais e pós-dramáticos em Dendê e Dengo e**

Merlin. 2011. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011

SHIACH, Morag. “O ‘simbólico’ deles existe, detém poder – nós, as semeadoras da desordem, o conhecemos bem demais”. In: BRENNAN, Teresa. **Para além do Falo**: uma crítica a Lacan do ponto de vista da mulher. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. Contextualização da dança-teatro de Pina Bausch. **Cena em Movimento**, UFRGS. Porto Alegre, p. 1-22, 2009.

SILVEIRA, Paulo. Definições e indefinições do livro de artista. In: A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista [online]. 2nd ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, pp. 25-71.

SPINDLER, Patrícia. **Dançando com Pina Bausch**: experimentações contemporâneas. 2007. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) - Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SOUZA, Raquel R. Chaves para ler as Memórias Inventadas, de Manoel de Barros. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, Brasília, n. 40, p. 99-112, dez. 2012. <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182012000200007>

SOUZA, Jovelina Maria Ramos de. Mostração e Demonstração do Eros Dialético. **Hypnos**, São Paulo, v. 35, 2º sem., 2015, p. 174-196. Disponível em: <https://hypnos.org.br/index.php/hypnos/article/view/457/523>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SOUZA, Thereza Monteiro de Castro de F. **Gestos litorais**: considerações sobre letra, Lacan e Pina Bausch. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2018.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1986/2005.

TRAVI, Maria Tereza Furtado. **Caminhos para Dançar-se**: elementos da psicanálise no processo criativo de Pina Bausch. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

VASCONCELOS, Eliane de Almeida. **Pretérito Presente**: apontamentos sobre a função criadora da memória na dramaturgia. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

APÊNDICE 1

Entrevista com Eddie Martinez

Entrevista realizada via chamada de vídeo em 9 de novembro de 2021. Eddie Martinez encontrava-se na Alemanha, em Wuppertal, e eu em Salvador, na Bahia. Nosso primeiro contato se deu a partir da experiência da residência em dança-teatro conduzida por ele em 2015, na Universidade Federal de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Mantivemos contato via redes sociais a partir de então e, na ocasião do doutorado-sanduiche, a Wuppertal Tanztheater esteve em turnê no centro da França, na cidade de Clermont-Ferrand, para onde fui assistir ao espetáculo *Wiesenland*, criada por Pina Bausch no ano 2000 e reencenado em 2021, com parte do elenco original, após quase dois anos de hiato pandêmico. Como Eddie faz parte do elenco original e estava na cidade para o espetáculo, nos encontramos para um café, seis anos desde a residência. Nesse dia, contei sobre a pesquisa e ele gentilmente se disponibilizou a colaborar, com uma conversa. Ao voltar para o Brasil no fim de setembro de 2021, dando continuidade à escrita da tese, convidei-o para realizar a entrevista a seguir.

Eddie Martinez nasceu no estado de Kansas, nos Estados Unidos, cursou dança na Wichita State University e mudou-se para Nova Iorque visando ampliar sua carreira como dançarino. Lá, após um período difícil tentando se estabelecer financeira e artisticamente, participa da audição para a companhia de Pina Bausch, aos 32 anos, sendo selecionado e, no mesmo ano, em 1994, muda-se para Wuppertal, onde vive desde então e integra a companhia. Eddie fez parte de diversos processos criativos, como *Água* (2001), *Bamboo BLues* (2007), *Ten-Chi* (2004), *Wiesenland* (2001), “Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si” (2009). Também dançou peças de repertório da companhia, como *A Sagração da Primavera* (1975), *Arias* (1979), *Kotakthof* (1978), entre outras. Desde 2015, começou a ensinar, propondo residências em dança-teatro, a partir da experiência vivida com Pina Bausch. A experiência que tive com ele em Santa Maria em 2015, a convite do professor Marcelo Pereira, inaugurou este tipo de atividade em sua carreira.

Fernanda: For us to start I just would like you to tell me about your story and your relation with the Wuppertal and with Pina. / Para começar, gostaria apenas que me contasse a sua história e a sua relação com o Wuppertal e com Pina.

Eddie: I'm 26 years now with the company, I was fifteen years there before Pina passed away. I auditioned for the company in New York. I had been in New York once already; I was there for like 7 years, before I left and then I went back to graduate school to try to get a graduate degree which didn't work out very well. Then I left Utah where that was and went home back to Kansas and wasn't sure what was going to happen, I was 32 at the time, ready not to dance anymore I was sort of over it and didn't know what I was going to do and feeling old and not sure where my life is going to go I need to make money to live and then I did a little show with the an art group in Wichita Kansas where I went to

school. "Fish House" was the name of the group, I got introduced to these guys and they wanted me to make some kind of show, so I made it, and then I got really feeling good again and then I decided I'd go back to New York and try one more time and I got there and got a job right away, actually I got a job, a really good job and good paying money. someone saw me in class and offered me a job with David Gordon, a very important choreographer, and then Pina came through, audition for Pina, made it to the end, was very happy about that but still didn't know how that would be because there was like 12, 15 of us who made it to the end and it could be anybody and then yeah I ended up getting the job and moved to Germany that Summer, started and I've been here ever since. That all happened to take me to Wuppertal, I was going through a really bad time in my life and then all of a sudden my whole life changed and I moved away from the States and became a European. I feel very European now, and yeah, I'm American but I'm different now. And my life changed, my life changed when I moved here, the way I work, the way I see the world, me, myself... yeah, I mean, moving away from the States was really tough, it was a hard moment for me. Those first three years in the company it was really tough, new job and moving to Europe, Germany, I didn't know the language I didn't know how to really work full-time as a dancer I've never did that in my life and working with Pina on top of that, this mega figure and all these dancers around me, who were amazing. Not just dancers, big artists because they're actors, dancers, they're all talented, so talented and I was just blown away, still blown away but then at that moment I was just in awe and but also in shock, everything went upside down and my life changed, and for the better, for sure. And Pina... working with Pina and the way she works, and learning all the repertory and release dancing and learning how to act, which I've never done in my life, you know? The acting was never... I never really did learn or have speaking roles or how to do three, four hour shows. I've never experienced anything like that, yeah, my everything ... my eyes opened, started learning new ways, new things, touring the world. I've been touring the world, it has been wonderful, learning, just learning a lot from all that experience from Pina, the master, and also my colleagues. I mean, it's not just Pina, being in this atmosphere of creativity and professionalism is amazing. I mean Pina is a workaholic, I learned to work and I still believe on how she works, her work ethic really rubbed off on me and yeah when I see laziness, I don't like it. I could be lazy too, I can be very lazy but when it's time to work it's time to work, yeah. / Estou há 26 anos na companhia. Estive quinze anos nela antes da morte de Pina. Fiz o teste em Nova York.

Eu já tinha estado em Nova York uma vez, estive lá por uns sete anos antes disso e depois voltei para a Pós-Graduação para tentar obter um título, o que não deu muito certo, então deixei Utah onde estava, quando voltei para casa no Kansas e não tinha certeza do que iria acontecer. Eu tinha 32 anos na época e estava pronto para não dançar mais. Eu tinha meio que superado e não sabia o que fazer e me sentia velho e sem certeza para onde minha vida ia, precisava ganhar dinheiro para viver, então fiz um pequeno show com um grupo de arte em Wichita, Kansas, onde estudei. O grupo se chamava “Fish House”. Fui apresentado a esses caras e eles queriam que eu fizesse algum tipo de show, então eu fiz, e aí me senti muito bem de novo e decidi voltar para Nova York e tentar mais uma vez. Cheguei lá e consegui um emprego na hora, na verdade, um emprego muito bom e um bom salário. Alguém me viu na aula e me ofereceu um emprego com David Gordon, um coreógrafo muito importante, e então Pina apareceu. A audição para Pina, cheguei ao final, fiquei muito feliz com isso, mas ainda não sabia como seria porque havia tipo 12, 15 de nós que chegamos ao final e poderia ser qualquer um e aí, sim, acabei conseguindo o trabalho e me mudei para a Alemanha naquele verão, comecei e estou aqui desde então. Por acaso, tudo isso acabou me levando para Wuppertal, eu estava passando por um momento muito ruim na minha vida e de repente minha vida inteira mudou e me mudei dos Estados Unidos e me tornei um europeu. Me sinto muito europeu agora e, sim, sou americano, mas agora sou diferente. E minha vida mudou, minha vida mudou quando me mudei para cá, a maneira como eu trabalho, a maneira como vejo o mundo, eu, eu mesmo... sim, quero dizer, me mudar dos Estados Unidos foi muito difícil, foi um momento difícil para mim. Aqueles primeiros três anos na companhia foram muito difíceis, novo emprego e me mudei para a Europa, Alemanha, não sabia o idioma, não sabia trabalhar realmente em tempo integral como dançarino. Eu nunca fiz isso na minha vida e ainda por cima trabalhando com Pina, essa mega figura e todos esses dançarinos ao meu redor, que eram incríveis. Não apenas dançarinos, grandes artistas porque eles são atores, dançarinos, eles são todos talentosos, tão talentosos e fiquei simplesmente maravilhado, ainda fico, mas naquele momento fiquei admirado e também em choque, tudo virou de ponta-cabeça e minha vida mudou, e para melhor com certeza., E Pina... trabalhando com Pina e o jeito que ela trabalha, e aprendendo todo o repertório e lançando danças e aprendendo a atuar, o que eu nunca fiz na minha vida, sabe? A atuação nunca foi... eu realmente nunca aprendi ou fiz papéis de orador ou como fazer shows de três, quatro horas. Nunca experimentei nada assim, né, tudo meu... meus olhos se abriram,

comecei a aprender novos caminhos, coisas novas, viajando pelo mundo. Tenho feito turnês pelo mundo, tem sido maravilhoso, aprendendo, apenas aprendendo muito com toda aquela experiência de Pina, a mestre, e também dos meus colegas. Quer dizer, não é só Pina, estar nessa atmosfera de criatividade e profissionalismo é incrível. Quer dizer, Pina é uma *workaholic*, aprendi a trabalhar e ainda acredito na forma como ela trabalha, sua ética de trabalho realmente passou para mim e, sim, quando vejo preguiça, não gosto. Eu posso ser preguiçoso também, posso ser muito preguiçoso, mas quando é hora de trabalhar, é hora de trabalhar, sim.

Fernanda : You said you had never worked as an actor before Wuppertal? / Você disse que nunca trabalhou como ator antes de Wuppertal?

Eddie: Yeah, you know, we talk on stage a lot, in her older pieces we are doing more theater than dance, than movement, and you're somebody on stage, you are not just moving and this is not easy, and I didn't know if I could do that, but I found, even to this day, it's more my thing than actually the dancing. I love to dance and move but I don't find myself so technical. In my audition there were better dancers than me but I got picked for some reason, but it wasn't for my dancing. I can tell you that because I'm not a great dancer but I move, and I think I have presence on stage, I have something, I think that's why she took me, you know? I have something but I was definitely not the greatest, the best dancer there, there are many more better dancers than me. But Pina never picks the best dancers, she has an eye... and maybe I fit into the company at that moment, or a look, yeah "*so ist das*", that's what they say... / É, você sabe, falamos muito no palco, em suas peças mais antigas estamos fazendo mais teatro do que dança, do que movimento, e você é alguém no palco, você não está apenas se movendo e isso não é fácil, e não sabia se eu poderia fazer isso, mas descobri, até hoje, isso é mais a minha do que dançar. Eu amo dançar e me mover, mas não me considero tão técnico, em minha audição havia dançarinos melhores do que eu, mas fui escolhido por algum motivo, mas não foi pela minha dança. Eu posso te falar isso porque não sou um grande dançarino mas eu me movo e acho que tenho presença, tenho alguma coisa, acho que foi por isso que ela me pegou, sabe? Eu tenho algo, mas definitivamente não era o melhor de todos, o melhor dançarino lá, há muitos dançarinos melhores do que eu. Ela nunca escolhe os melhores dançarinos, ela tem um olho... e talvez eu me encaixasse na companhia naquele momento, ou um olhar, é... "*so ist das*" (é assim que é), como eles dizem.

Fernanda: So, if you are there for 26 years, you moved in 1995, right? / Então, se você está lá há 26 anos, você se mudou em 1995, é isso?

Eddie: Yeah, 1995. / Isso, 1995.

Fernanda: Can you tell me in how many pieces you participated? / Você pode me dizer de quantas peças você participou?

Eddie: Oh God, no, I don't remember, but on the website, you can go on my name and it's written there. / Ai, meu Deus, não me lembro, mas no site você pode ir no meu nome e tem dizendo lá.

Fernanda: Ah ok, but have you been in all of them also during the creative process? / Ah ok, mas você participou de todos os processos de criação dessas peças?

Eddie: No, no, there was a lot of repertory I had to learn When I got there and also, on the page it's said the ones I created with her. / Não, não, havia muito repertório que eu tive que aprender quando cheguei. Na página, tem dizendo também quantas eu criei com a companhia.

Fernanda: From those you created, can you tell which one touched you the most or was most special to you? / Das que você criou, você consegue dizer qual lhe tocou mais ou foi mais especial para você?

Eddie: They're all pretty special in some way or another. I mean actually I found them tough, I really was never pushed to do more new pieces. I said this one time to Pina, I like much more than making new pieces cuz the new pieces were really really tough to make, to do, I mean that's another thing I learned to be, I was not a choreographer because I never considered myself, I never made anything but with Pina you have to make your own solos, you have to make your own drama, your own theater pieces, you know? She would ask questions and we would have to invent something, whether it's a movement or some kind of little thing and I've never done that before, in this whole process is very hard, it was always hard for me and I always after making one new piece, it took me a whole year to feel better because it just killed me and even to the last, the last show Pina did which I did too, it's just so hard, I mean I always had a tough time at some point in the new pieces. and also, this is why when I teach. Also, when we're doing this and we're

going through three weeks... I've seen, you know, 6 hours a day it's killer and I see the same people go, you know, my students going to figure out how to get through it and sometimes you really have bad bad days, bad bad weeks and it's really tough. It's... for some people, they just love it, my colleagues just want to do it again but for me, if I do one, in the next year please don't pick me, I need rest, because I'm just, it just was too tiring and she knew this, it just killed me, it really really ate me up, this process, I mean because it stays with you all day, every day and then 'till you have the premier, the show, it's just killer for me, not everybody, you know? But I loved it, I love to do and by the end I was just like 'tell me what to do, tell me where to go', I can't think anymore because I'm just so you know... it's wonderful, it's wonderful to be with your colleagues, to make something together, it's wonderful, for me it was just hard, but I loved it, I do and I look back and I see what we made, I like to go back when the show's over, you know, there's they're all different. There's the Japanese one "Ten chi", I loved doing it. I was talking to someone the other day about it, because we were having a rehearsal for "Palermo Palermo" the other day and in one moment there's a scene where a character throws paper, and it looks like snow in the air and intentionally it snows and I said: "this reminds me of Ten-chi, when I see this", because of the whole second act it snows on stage and it's beautiful, it's beautiful and it reminds me of this piece from it's such a beautiful piece Ten-chi and it was a beautiful time when we did that, we all made this, it's wonderful, it brings back those memories, but also ...When I think of the last piece Pina made, the Chile piece it was also wonderful, because I remember this time in Chile, we were three weeks in Chile and was wonderful and Pina was with this and we were having a wonderful time with fun, we had so much fun that we were drinking wine all the time and partying but yet we also were rehearsing and serious and making rehearsals there in Santiago. And the piece is very... Whenever I hear the music from it, it kills me cuz it reminds me of this time and also of Pina's passing, so that's also very special, very dark and deep. I think of the people that we met in Santiago, wonderful people and it's wonderful. But they all have something you know? My first piece also was "Nu Dur" from USA, and it was my first piece so that's also special, I've never done, made a show before, made movements tried them out, then all those crazy things, trying them out and it's all good, that's the first piece I made .../ Elas são todas muito especiais de uma forma ou de outra. Quer dizer, na verdade, achei difíceis, nunca fui pressionado a fazer mais peças novas. Eu disse isso uma vez para Pina, gosto muito mais do que fazer novas peças porque as novas peças foram

realmente muito difíceis de fazer, quero dizer isso, é outra coisa que aprendi a ser, não fui coreógrafo porque nunca me considerei, nunca fiz nada, mas com Pina você tem que fazer seus próprios solos, você tem que fazer seu próprio drama, suas próprias peças de teatro, sabe? Ela fazia perguntas e a gente tinha que inventar alguma coisa, fosse um movimento ou alguma coisinha e nunca fiz isso antes, todo esse processo é muito difícil, sempre foi difícil pra mim e eu, sempre depois de fazer uma peça nova, demorava um ano inteiro para me sentir melhor, porque me matava e até o último, o último show que Pina fez e eu também fiz, é tão difícil, quer dizer, sempre tive momentos difíceis em algum momento nas novas peças. Também é por isso que quando ensino, também quando estamos fazendo isso e passamos três semanas... Eu vi, sabe, 6 horas por dia é de matar! E vejo as mesmas pessoas irem, você sabe, meus alunos vão descobrir como passar por isso e às vezes você realmente tem dias ruins, semanas ruins e é muito difícil. É... para algumas pessoas, eles simplesmente amam isso, meus colegas só querem fazer de novo, mas para mim, se eu fizer um, no próximo ano, por favor, não me escolha, preciso descansar porque era muito cansativo e ela sabia disso, simplesmente me matou, realmente me consumiu, esse processo, quero dizer, porque isso fica com você o dia todo, todos os dias e então, até você ter a estreia, o show, é simplesmente de matar para mim, não pra todo mundo, você sabe, mas eu adorei, adoro fazer, mas no final eu estava tipo “me diga o que fazer, me diga aonde ir, eu não consigo pensar mais”, sabe... é maravilhoso, é maravilhoso estar com seus colegas, fazer algo juntos, é maravilhoso, para mim foi só difícil, mas amei e ainda amo e olho para trás e vejo o que a gente fez, gosto de voltar quando acaba o show, sabe, todos são diferentes, tem o japonês "Ten chi", adorei fazer. Eu estava conversando com alguém outro dia sobre isso, porque estávamos tendo um ensaio para "Palermo Palermo" outro dia e em um momento tem uma cena em que um personagem joga papel, e parece neve no ar e intencionalmente neva e eu falei: “quando vejo isso me lembra Ten-chi”, porque todo o segundo ato neva no palco e é lindo, lindo e me lembra essa peça, uma peça tão linda, Ten-chi, e foi um momento lindo quando fizemos, todos nós fizemos, isso é maravilhoso, ele traz de volta aquelas memórias, mas também depois. Quando penso na última peça que a Pina fez, a peça do Chile, também foi maravilhosa, porque me lembro dessa vez no Chile, ficamos três semanas lá e foi maravilhoso e a Pina estava com isso e estávamos nos divertindo muito, nos divertimos tanto, bebíamos vinho o tempo todo e festejávamos, mas ainda assim estávamos ensaiando e fazendo ensaios sérios lá em Santiago. E a peça é muito... sempre

que ouço a música dela me mata porque me lembra dessa época e também da falecimento de Pina, então isso também é muito especial, muito escuro e profundo, penso nas pessoas que a gente conheceu em Santiago, gente maravilhosa e é maravilhoso. Mas todos eles têm algo, sabe? Minha primeira peça também foi "Nu Dur" dos EUA, e foi minha primeira peça então é especial também, nunca fiz show antes, fiz movimentos, experimentei, então todas aquelas coisas malucas experimentando e é tudo bom, essa é a primeira peça que fiz...

Fernanda: When you say it was “killer” for you, what do you mean? / Quando você diz que era “de matar”, o que você quer dizer?

Eddie: Well for one you have to be courageous and to let down your barriers to people you don't necessarily know, you have to trust, to do what you do in front of people, without any hesitation, I mean that's not easy even around people you know, and that's why Pina was always was very closed about our rehearsals, no one could come in, no one can come watch because she knows how fragile we are when we're doing these things. And it's not easy being there, give me a question and so now I have to show something and is it stupid? am I making something stupid? is it dumb? And just to get the ambition to do that it's not so easy, am I being original? And all these questions that go around your head all day every day for months... and it is just killer, In some days I could answer, some days I would go... days without answering and it just starts to pile up in your head and you start to overthink, which you shouldn't do, you should just do, but it's not so easy. It gets to big movements, sometimes I'm tired, sometimes I can't think, and on top of this we're also rehearsing and doing other shows sometimes, and until the last couple of months where it's everyday the new piece, but it's exhausting, it's an exhausting way to work and yeah but it's... I consider it's wonderful, I work this way also, but I go back and look at what I did or offer to Pina and my answers and how many times did I go through my head, or I'm going to do it or how many times should I practice to be perfect, you know? and you want to be perfect and great because this is possibly going in the piece, we're doing this improvisation and they're possibly going to the show and we wanted to go in the show because we're putting ourselves out there but also in your head you are thinking, this is stupid... I don't want to make something stupid... every time I made a new piece the same things happen, every time the questions come up and all I think is “please, let me sleep, let me sleep” so I could rest cuz my head keeps going on and on, you know?

And yeah, like I said, when I also do these workshops that I see that everyone passes through the same thing there's always a moment of you just have to get over it and just keep doing it and keep answering the questions / Bem, para começar, você tem que ser corajoso e deixar cair suas barreiras para pessoas que você não necessariamente conhece, você tem que confiar, para fazer o que você for fazer na frente das pessoas, sem qualquer hesitação, quero dizer que não é fácil, mesmo perto de pessoas que você conhece, e é por isso que Pina sempre foi muito fechada em relação aos nossos ensaios, ninguém podia entrar, ninguém podia vir assistir porque ela sabia o quão frágil a gente fica na hora de fazer essas coisas. E não é fácil estar lá, e aí me pergunto, “então agora tenho que mostrar uma coisa e será que isso é estúpido? Estou fazendo algo estúpido, burro?” É só para ir lá e fazer, mas não é tão fácil, “estou sendo original?” E todas essas questões que passam pela sua cabeça o dia todo, todos os dias, durante meses... e isso é de matar, em alguns dias eu poderia responder, alguns dias eu ficava... dias sem responder e isso só começa a se acumular na sua cabeça e você começa a pensar demais, o que você não deveria fazer, você deve apenas fazer, mas não é tão fácil. Afeta grandes movimentos, às vezes fico cansado, às vezes não consigo pensar e, além disso, também estamos ensaiando e fazendo outras peças às vezes, até chegar aos últimos meses em que é todo dia a peça nova, mas é exaustivo, é uma maneira exaustiva de trabalhar e, sim... mas é... considero maravilhoso, também trabalho assim, mas volto e vejo o que eu fiz ou ofereci a Pina e minhas respostas e quantas vezes fiquei pensando o que vou fazer ou quantas vezes devo praticar para ser perfeito, sabe? E você quer ser perfeito e ótimo porque possivelmente isso estará na peça, estamos fazendo essa improvisação e elas possivelmente irão para o show e nós queríamos ir para o show porque estávamos nos arriscando lá, mas também na sua cabeça você está pensando “isso é estúpido”... “Eu não quero fazer algo estúpido”... Toda vez que eu fazia uma nova peça as mesmas coisas aconteciam, toda vez as perguntas surgiam e tudo que eu pensava é “por favor, deixe-me dormir, deixe-me dormir” para que eu pudesse descansar, porque minha cabeça continua trabalhando sem parar, sabe? E, sim, como eu disse, quando também faço essas oficinas, vejo que todos passam pela mesma coisa, há sempre um momento em que você só precisa superar isso e continuar fazendo e continuar respondendo às perguntas.

Fernanda: Can you tell, from the questions Pina used to make, can you tell a little bit about them? / Você pode falar um pouco sobre as perguntas que Pina fazia?

Eddie: The question she's making has to do with the city, the place that we're making a show about, whether it's Japan or Chile other one was Brazil, "Aqua" piece, a question about where we were the day before, when we went on a sightseeing trip somewhere and she would ask a question about that or just movement question, and maybe she would say spell Japan in movement, you know? Japan, show me this in movement or she would maybe use "Japan is no movement", "Japan" that's the question, in Japan it was always like this, she came up with many different questions... /A pergunta que ela faz tem a ver com a cidade, com o lugar que estamos fazendo um show, seja no Japão ou no Chile, outra foi no Brasil, a peça "Água", uma pergunta sobre onde estávamos no dia anterior, quando fazíamos uma excursão turística em algum lugar e ela fazia uma pergunta sobre aquilo ou apenas uma questão de movimento, e talvez ela dissesse para soletrar o "Japão" em movimento, sabe? "Japão", me mostre isso em movimento, senão ela usaria "Japão" não é movimento, "Japão" essa é a questão, no Japão sempre foi assim, ela bolava várias perguntas diferentes...

Fernanda: So on those pieces where you guys went to the city, usually it was like 3 weeks of residence, right? / Então naquelas peças em que vocês foram para a cidade, geralmente era tipo 3 semanas de residência, certo?

Eddie: Usually we were there for pretty extended time cuz that was the point, was to go there and immerse yourself in this place so you can come back and make a show about it, you know? And so usually, we were there for pretty long time and it was wonderful. We were having a vacation sort of. We were there to just go looking, be inspired and to write things down and then and when we come back and see how this, what we saw, was in the questions she gives us, so we can bring something up from all of that, what we experienced/ Normalmente, a gente ficava muito tempo no lugar, porque esse era o objetivo, era ir lá e mergulhar nesse lugar pra você voltar e fazer um show sobre isso, sabe? Geralmente, ficávamos lá por um bom tempo e era maravilhoso. Estávamos tendo uma espécie de férias. Estávamos lá apenas para olhar, nos inspirar e escrever as coisas e então, quando voltávamos e víamos como o que vimos estava nas perguntas que ela nos dava, para que pudéssemos abordar algo de tudo aquilo que nós experimentamos.

Fernanda: Yeah, that's incredible. You lived the place and then you danced it... / Sim, isso é incrível. Vocês viviam o lugar e então vocês o dançavam...

Eddie: ...Yeah, in Japan we went to a festival and hanging out in the Festival, we went to a place where they made soba noodles and we were on an island. They took us on a small island, many different things. And also when we were in Chile we went to a place where Pinochet was killed and this was really intense but amazing, this is part of their history. And we were also in the desert of Chile, it was gorgeous is a gorgeous place, in the desert we were also near the water, we were in Santiago ... and so in the US we were in Texas and California, we went to look at, it was wonderful, we had a wonderful time in the pieces, amazing times, when we go visit places. / ...É, no Japão nós fomos a um festival e passeando no Festival, fomos a um lugar onde eles faziam yakissoba e nós estávamos numa ilha. Eles nos levaram em uma pequena ilha, muitas coisas diferentes. E também quando estávamos no Chile, fomos a um lugar onde o Pinochet foi morto e isso foi muito intenso, mas incrível, isso faz parte da história deles. E nós também fomos no deserto do Chile, era lindo, é um lugar lindo, no deserto também ficamos perto da água, estávamos em Santiago... e então, nos EUA, fomos no Texas e na Califórnia, fomos para olhar. Foi maravilhoso, nos divertimos muito nas peças, tempos incríveis quando a gente ia visitar lugares.

Fernanda: Ok... Now when you think of this type of creative process, I'm talking about the questions and answers, how do you think this influenced in your way of creating? / Ok... Agora, quando você pensa nesse tipo de processo criativo, estou falando sobre as perguntas e respostas, como você acha que isso influenciou seu jeito de criar?

Eddie: It influenced me a lot, I mean, this is how I am teaching but I'm also doing other things besides what Pina did, I sort of do, I'm taking it in my direction and how to get what I want from the students, or take it deeper. With Pina was more or less: asking a question, we would show it, do it two times or a third time if she wanted to see it, and then done. She would not say a word, she wouldn't say a word to us, she would just... we would raise our hands whenever we were ready, they would tape, do it two times, finished, next. I ask for something the same thing like she does, but then sometimes I want more and I'll ask for it. Or I'll ask to do something else, so I'm basically doing the same thing but I tripped and sometimes want to take it further or ask for something else or yeah, I start to direct a bit more, she didn't do so much directing, she just let us do what we want and didn't say a word. I tend to direct a bit more and I hope to get these students to decide, it's more of a student-teacher thing with me, it was not like this with Pina,

because she wasn't there so much to teach, she wanted her answers and we gave the answers, done. She didn't ask for more. And we're all in different places in our lives and on our dance careers, in our theater, music, drama and sometimes I see some people that excel, some people don't, so I ask for more, I ask for less. and because I see we're all in different places and when I see somebody who I think needs a bit more work, that's what I'll ask them, to work a bit more, when I see somebody who needs it, something more, than I will ask for more, because I think it will get them to grow and that's my point. It is to get them to grow where is Pina was to make a piece, it was not necessarily to make me better, that will happen. But with the students who I have only for three weeks I also want them to learn something about themselves and also to get better and to let them know that they can do other things and not just one thing, because ... I'm a dancer but I also want you to be able to speak, I also want you to be able to scream, I want you to try to laugh, I want you to be a little more well-rounded and to know that you can do that, but you have never been pushed to do that. That's when the educating comes in, and Pina wasn't necessarily educating. She just needed her results to make a piece, which is fine. so, we got educated by doing a new show every time, and doing her work. That's how I got educated, because I didn't realize I could do all those things that she does in her pieces and that is possible to do, so the more I did her work the better I got at all those things and that's the same way, sort of, I think, when I give, cuz I want people to realize, I guess what you could do it this way too and you can do that, so you should try to do that also, there's other ways, there's one way yes, it's good, but try something else, this is important for me. To try to get across to the students. There are so many possibilities, many questions not just one, and that's why we also, well I try to get when we make a video I look at the video and we watch the video like Pina did with us, and I point out things: "look, you do this all the time, it's nice but don't you want to try something else?" You know your dance is so great but maybe you should try dancing this way also", "It also works!" Just to know that it's possible, maybe you don't want to do that later, but maybe, you do, and if you never tried it, you didn't give it a chance!". Try to get that mind open and free, instead of closed. We get stucked in our heads a lot and what we think... what is nice when you get a group of students, where they all come from different backgrounds and they all have their strengths and weaknesses, people can do and you see what can be done, it bounces off each other. It's nice, watching is just as much great as doing. You learn a lot about your colleagues and about what other people can do, it opens your mind,

your world... This is what is nice when you see this happening, it was like this with the new pieces from Pina... My colleagues were doing the most craziest shit [laughs] and I loved it, cuz oh my God, they are so crazy and I loved it because I don't find myself funny, and there's a lot of funny people in the company, they did so many crazy stuff, I couldn't think on it, but now yeah let's go I don't care, do it. Be crazy, let it go, go for it, right? Find out that you can do that. You can do that. You can be funny, you can be serious, some people can't, that's also very hard for many people, to be quiet, I mean it's not an easy thing to just do nothing on stage to walk across the stage that's it ... / Isso me influenciou muito, quer dizer, é assim que estou ensinando, mas também estou fazendo outras coisas além do que Pina fez, eu meio que faço, estou levando isso na minha direção e como posso fazer para conseguir o que quero dos alunos, ou aprofundar. Com Pina, era mais ou menos assim, ela fazia uma pergunta, a gente mostrava, fazia duas vezes ou uma terceira vez, se ela quisesse ver, e pronto. Ela não falava uma palavra, não falava nada para a gente, ela só... a gente levantava a mão quando estava pronto, eles gravavam, a gente fazia duas vezes, acabou, próximo! Eu peço algo igual a ela, mas às vezes quero mais e peço. Ou vou pedir para fazer outra coisa, então estou basicamente fazendo a mesma coisa, mas às vezes quero ir mais longe ou pedir outra coisa ou, é, começo a dirigir um pouco mais, ela não fazia muito direcionando, ela apenas deixava a gente fazer o que a gente queria e não dizia uma palavra. Eu tendo a dirigir um pouco mais e espero que os alunos decidam, é mais um clima aluno-professor, não era assim com Pina, porque ela não estava lá tanto para ensinar, ela queria respostas e nós dávamos as respostas, pronto. Ela não pedia mais. Estamos todos em lugares diferentes em nossas vidas e em nossas carreiras de dança, em nosso teatro, música, drama e, às vezes, vejo algumas pessoas que se destacam, outras não, então peço mais, peço menos, porque vejo que estamos todos em lugares diferentes e quando vejo alguém que acho que precisa de um pouco mais de trabalho é o que vou pedir para ele, trabalhar um pouco mais, quando vejo alguém que precisa algo mais, vou pedir mais porque acho que vai fazer com que cresçam e esse é o meu objetivo. É fazer com que cresçam onde a Pina estava para fazer uma peça, não necessariamente para me fazer sentir melhor, isso já vai acontecer. Com os alunos, que tenho apenas três semanas, quero também que aprendam algo sobre si próprios e também se tornem melhores e que saibam que podem fazer outras coisas e não só uma coisa, porque... Sou dançarino, mas também quero que você fale, também quero que você possa gritar, quero que tente rir, quero que você seja um pouco mais completo. E saber que você

pode fazer isso, mas nunca foi impulsionado a fazer isso. É aí que vem a educação, e Pina não estava educando necessariamente. Ela só precisava dos resultados para fazer uma peça, o que está tudo bem. Então, nós fomos educados fazendo um novo show a cada vez, e fazendo o trabalho dela. Foi assim que fui educado, porque não sabia que poderia fazer todas aquelas coisas que ela faz em suas peças e que é possível fazer, então, quanto mais eu fazia o trabalho dela, melhor ficava em todas essas coisas e acho que é do mesmo jeito, mais ou menos, quando também dou [as residências] porque quero que as pessoas percebam. “Acho que você poderia fazer dessa maneira também e você pode fazer isso, então você deve tentar fazer isso também, há outras maneiras. Há uma maneira, sim, é boa, mas tente algo diferente”, isso é importante para mim, tentar transmitir aos alunos o que quero dizer. Existem tantas possibilidades, tantas perguntas, não apenas uma, e é por isso também que nós, digo, tento buscar quando fazemos um vídeo. Assisto ao vídeo e assistimos ao vídeo como Pina fazia conosco e pontuo coisas: “olha, você faz isso o tempo todo, é bom, mas você não quer tentar outra coisa?”. “Você sabe que sua dança é ótima, mas talvez você devesse tentar dançar assim também”, “Também funciona!”. Só para saber que é possível, talvez você não queira fazer isso mais tarde, mas talvez faça, e se você nunca experimentou, não deu uma chance! Tentar deixar essa mente aberta e livre, ao invés de fechada. Ficamos muito presos em nossas cabeças e o que pensamos... o que é bom quando você tem um grupo de alunos, no qual todos vêm de origens diferentes e todos têm seus pontos fortes e fracos, as pessoas podem fazer e você vê o que pode ser feito, isso reverbera um no outro. É legal. Assistir é tão bom quanto fazer. Você aprende muito sobre os seus colegas e sobre o que as pessoas podem fazer, abre a sua mente, o seu mundo... Isso é o que é legal quando você vê acontecendo, foi assim com as novas peças da Pina... Meus colegas estavam fazendo as *merdas* mais loucas [risos] e adorei, porque ai, meu Deus, eles são tão loucos e eu adorei porque não me acho engraçado, e tem um monte de gente engraçada na companhia, eles faziam tantas coisas malucas, eu não conseguia pensar nisso, mas vamos lá, não ligo, faça. Seja louco, deixe pra lá, vá em frente... Descubra que você pode fazer isso. Você pode fazer isso. Você pode ser engraçado, pode ser sério, algumas pessoas não podem, isso também é muito difícil para muitas pessoas, ficar quieto, quer dizer, não é uma coisa fácil simplesmente não fazer nada no palco, andar pelo palco, é isso...

Fernanda: So, you think you have more of a director's eye, a professor's eye when you do the residencies? / Então, você acha que tem mais olho de diretor, olho de professor quando você faz as residências?

Eddie: Well, that's where I am now, it was never that way before, because actually Brazil was my first, I had never done that before. It was my first, so I was scared, but it worked and then I saw I can. I knew what I wanted to do, but I'd never done that before. 3 weeks is a long time, you know and 17 students, it was a big task for me but I was very happy of how it worked and it changed everything after that. I really saw I could do this and I want to do this and I enjoy it. Hope to get better and I love it, really it's wonderful tool that Pina has taught me to educate others and also learning about themselves. / Bom, é onde estou agora, nunca foi assim antes, porque, na verdade, o Brasil foi a minha primeira vez, eu nunca tinha feito isso antes. Foi minha primeira vez, então fiquei com medo, mas funcionou e então vi que podia. Eu sabia o que queria fazer, mas nunca tinha feito isso antes. 3 semanas é muito tempo, sabe, e 17 alunos foi uma grande tarefa para mim, mas fiquei muito feliz de como funcionou e mudou tudo depois disso. Eu realmente vi que poderia e quero fazer isso e gosto disso. Espero melhorar e adoro isso, realmente é uma ferramenta maravilhosa que Pina me ensinou para educar os outros e também aprender sobre si mesmos.

Fernanda: Learning about themselves... What do you mean? / Aprender sobre si mesmos, o que você quer dizer com isso?

Eddie: Also, and how they approach all these questions. I mean you learn, like I said I've seen how it can affect many people these questions. Sometimes it gets very personal some of these questions and how do you deal with that and sometimes your past comes back to haunt you, I see it's hard for many and how do you deal with that, putting yourself in front of others answering those questions about your father, or about your brother or something also very traumatic or very beautiful, also very beautiful can bring very tough emotions and that's what happens. it bounces off every to different times to everybody and we're all in, I can sit in different places and some people may be having a tough time or not and you see what happens when people are getting it or not getting it and I can always have... I remember, I can remember always moments when I'm teaching that somebody had a breakdown and I'm always hesitant to go and I need to give a little room and I always notice who goes to who to help and then maybe I will go later but I want them all to

experience what they're having. And it's okay to cry, it's okay to have a breakdown, there's nothing wrong with it. It just means you're feeling something and also with the people in the company, they have breakdowns... it's shocking but yet in reality it happens and yeah yeah it's just living, you know? What this is and we're all living in the same... these people, in a group of 17 people seeing each other day by day for 3 weeks, 6 hours a day, you start ... it's family, so you understand? This is family's dynamic, just happens to be a huge family. / Também, e como eles abordam todas essas questões. Quer dizer, você aprende, como eu disse, já vi como isso pode afetar muitas pessoas, essas questões. Às vezes, fica muito pessoal algumas dessas perguntas e como você lida com isso e às vezes o seu passado volta para te assombrar, vejo que é difícil para muitos e como você lida com isso, colocando-se na frente dos outros respondendo a essas perguntas sobre seu pai ou sobre seu irmão ou algo também muito traumático ou muito bonito, também algo muito bonito pode trazer emoções muito fortes e é isso que acontece. Rebate em momentos diferentes para todos, em todos nós, posso sentar-me em lugares diferentes e algumas pessoas podem estar passando por um momento difícil ou não e você vê o que acontece quando as pessoas estão entendendo ou não e eu posso sempre... lembro, lembro-me sempre de momentos em que estou ensinando que alguém teve um colapso nervoso e estou sempre hesitante em ir e preciso ceder um pouco de espaço e sempre observo quem vai a quem ajudar e então talvez eu vá mais tarde, mas quero que todos experimentem o que estão sentindo. E não há problema em chorar, não há problema em ter um colapso nervoso, não há nada de errado com isso. Significa apenas que você está sentindo algo e também com as pessoas da companhia, elas têm colapsos... é chocante, mas na realidade acontece e, sim, é apenas viver, sabe, o que isso é. E estamos todos vivendo no mesmo... essas pessoas, num grupo de 17 pessoas, se vendo dia a dia por 3 semanas, 6 horas por dia, você começa... é família, entende? Esta é a dinâmica de família, simplesmente acontece de ser uma grande família.

Fernanda: Great... Talking about this personal stories and feelings, a lot is said about the use of memories and souvenirs in Pina's work and I can also tell from what I have experienced with you... Do you remember using personal memories of yours on the pieces and how was it for you to get to those memories in the creative processes? / Certo... Falando sobre essas histórias e sentimentos pessoais, muito se fala sobre o uso de memórias e lembranças na obra de Pina e também posso contar pelo que vivi com você...

Você se lembra de usar memórias pessoais suas nas peças e como foi para você chegar a essas memórias nos processos criativos?

Eddie: You mean with Pina? / Você quer dizer com Pina?

Fernanda: Yes, when you were the person “receiving” those questions/ Sim, quando você era a pessoa “recebendo” essas perguntas...

Eddie: I talked many times about my mother, my father, my upbringing, those are all scattered throughout the pieces and you cannot separate yourself from the dancer, you know? This is who I am and this is what makes Pina's works so great is because the people be themselves and this is what she wanted, you know, she didn't want you to be some robot, you are who you are and bring it with you, bring it on, I am that person. And you know there's moments you know, I've talked about my father, and talked about my mother and my grandmothers also, in different pieces. And also, then in Repertory there's moments where I've talked about somebody, other people's text that brings memories of my family because I'm having to recite something that I didn't make but yet it touches me in my way, because they're talking about their mom with their fault but yet that's my mom or that's my father, you know? Or I'm playing a game on that, I played when I was a child in pieces where there are adults, we're playing children's games or singing children songs and that brings me back to my childhood and it's wonderful and I'm happy and it makes me young again and but yet I'm 40 years old, 50 years old doing the show, but yet a young person and I'm caring in a 1980 gorgeous beautiful dramatic theater piece. I'm living these fantasies, but I'm not this, I'm an adult but yet I'm a kid living my past and I'm playing games with a girl in the background on the grass, it's wonderful, I love it, living these fantasies, living my fantasy, my past all over again. And the people see and they remember their past, they played, they see me playing their past and that's what I hear a lot... "Oh Eddie in this moment when..." yeah, it's wonderful how..." or you know, and "it reminded me of..." .That's what touches people's from Pina's work so much is how it's universal these things she's made, it's universal, everybody is touched by these things and they remember it or remember somebody like this. That's why she touches so many people from her work. We all know somebody like that, we all do, we all have experienced something like that, that's why you can't come to a Pina Bausch's piece and not be touched at least in one way, but you will be touched. And also from the music, she has this uncanny way of choosing some of the most amazing music that goes with her

choreography, it's not you know it's not like pick it up and put it in there, she thought a lot about that. How she put it together and that's not an easy thing, she was a master at deciding what not to use, all the things she didn't use from that show, you know, all the things you put in, can you imagine all the things she cut? / Falei muitas vezes da minha mãe, do meu pai, da minha criação, tudo isso está espalhado pelas peças e você não consegue separar você do dançarino, sabe? Isso é quem sou e isso que torna os trabalhos da Pina tão bons, é porque as pessoas são elas mesmas e isso é o que ela queria, sabe, ela não queria que você fosse algum robô, você é quem você é e traga isso com você, mande ver, eu sou essa pessoa. Você sabe, tem momentos, falei sobre meu pai, falei sobre minha mãe e minhas avós também, em peças diferentes. E também no repertório, há momentos em que falei sobre alguém, textos de outras pessoas que trazem memórias da minha família porque estou tendo que recitar algo que não fiz, mas ainda me toca no meu jeito, porque eles estão falando da mãe deles com a falha deles, mas ainda assim é minha mãe ou é meu pai, sabe? Ou estou jogando um jogo que jogava quando era criança em peças em que há adultos, brincamos de jogos infantis ou cantamos canções infantis e isso me traz de volta à minha infância e é maravilhoso e estou feliz e isso me faz jovem de novo, mas ainda assim tenho 40 anos, 50 anos fazendo o show, mas ainda assim uma pessoa jovem e estou fazendo uma linda peça de teatro dramática de 1980. Estou vivendo essas fantasias, mas não sou nada disso, sou um adulto, mas ainda sou uma criança vivendo meu passado e estou brincando com uma garota no fundo na grama, é maravilhoso, amo isso, viver essas fantasias, viver minha fantasia, meu passado, tudo de novo. E as pessoas veem e se lembram de seu passado, elas brincaram, elas me veem interpretando seu passado e é isso que ouço muito... “Oh, Eddie, neste momento quando...”, sim, “é maravilhoso como...” ou você sabe, e “me lembrou de...”. Isso é o que emociona tanto as pessoas do trabalho de Pina, é como é universal essas coisas que ela fez, é universal, todo mundo é tocado por essas coisas e eles se lembram ou lembram de alguém assim e é por isso que ela toca tantas pessoas com seu trabalho. Todos nós conhecemos alguém assim, todos nós conhecemos, todos nós já passamos por algo assim, por isso não se pode vir a uma peça de Pina Bausch e não ser tocado, pelo menos de uma forma, mas você será tocado. E também pela música, ela tem esse jeito estranho de escolher algumas das músicas mais incríveis que vão com sua coreografia, não é, não é como pegar e colocar lá, ela pensou muito sobre isso, como ela montou e isso não é uma coisa fácil, ela era uma

mestra em decidir o que não usar, todas as coisas que ela não usou naquele show, sabe, todas as coisas que você colocou, você pode imaginar todas as coisas que ela cortou?

Fernanda: Well, you said something about this connection of memories of everybody who's there dancing, performing but also watching, and still on these ways of dancing and performing memories and souvenirs and this way of performing through memories, can you tell or do you think you had any changes on your memories from working with them in the pieces? / Bom, você disse alguma coisa sobre essa conexão de memórias de todos que estão lá dançando, performando, mas também assistindo, e ainda sobre esses jeitos de dançar e performar memórias e lembranças e esse jeito de performar através de memórias. Você pode contar ou você acha que você teve alguma mudança nas suas memórias por ter trabalhado com elas nessas peças?

Eddie: What do you mean, I'm not sure of what you mean/ Como assim? Não sei se entendi o que você quer dizer.

Fernanda: Well, let's say you were answering the questions and you bring a souvenir, after working on that souvenir, do you think something changed on that souvenir?/ Vamos dizer que você estivesse respondendo uma questão e você traz uma lembrança, depois de trabalhar com aquela lembrança, algo mudou em relação àquela lembrança?

Eddie: I'll give you an example. There was a piece we just did, it was after Pina, we had a guest artist come in and he also had questions and I can't remember what question he asked. But it reminded me of my mother and I spoke about how my mother used to do my hair like this, and it would put me to sleep, you know, she just brushed my hair, so I did a little movement, a thing with the hair, the hand, but I did with a colleague, a girl, and I had her do my hair as if it was my mother I had her touch my face like my mother, and that ended up being in the show. And also, I had some text which I used to, oh God, I can't even remember what I said, what the text is, but it all had to do with my mom and exactly from my mom. Of course I changed, I choreographed the way how she touched me, we did it at a table and yeah, this is from a memory of my past and I put it out there, you know, in front of... when he asked a question I thought about this and I put something together and yeah... There's another moment, I don't know, there are also funny moments where ... there's a piece from India, when the company went to India. It was just a question about I think it was "Curry". I decided to do something crazy, I was in a crazy mood I put

on a yellow dress, went to the front and said "yellow! It's bright, it's shining and it's strength and it's courage! and it's also sort of a curry color". And then I walked off stage or walked away but I had this dress on, I said this and then I walked away and it made it to the show. Whoever would think this kind of a thing, you know, I'm just like how... I'm going to try, and I don't know what to do ... "Curry it's yellow, it's sort of a yellow color" and when can I imagine I'm going to go in and put a dress, I mean, where did this come from?! I mean, I was in the mood, I guess I was in the mood that day and I did that and she liked it, you know? And this was just a crazy thing, you know? Because we have lots of costumes on the side that's why I always try to get costumes on the rehearsals for people to get ideas or ask them to bring something from home that's very special, and see what that says. Bring something that's special for you and bring it here and tell me about it, and get them to speak, it gets them personal and sometimes it's really hard for people, brings back really tough memories for some, but also some very beautiful memories which is also tough and that's what also this process does. It touches, it does, it's memory, it's about people and their past and their present, how are you, this is who I am, I'm showing you who I am, this is what I have to give to you, and this is what we did, you know? Pina, we all gave, each one of us, for her to pick and choose what she wanted to take, how did it deal with what she was trying to convey in the piece. And the Chile piece, and the Japanese piece, the USA piece... "What does that have to do with, with what I'm trying to make as a choreographer, you know? Did I touch something unnerving that says this is something, you know? Did I believe you enough, you know, that's always something for me to do, not play something, I don't I need you to play, be you, and it's hard not to play, it's not play-acting, it is real, be real, you know, that's what Pina always wanted. She didn't want this, no... she could see through that right away, you know. For new people who were, when you get them to come up and ask to do something, they get showy, and that's okay too, but I also ask that you be real, you know? I want to see that it comes from you and that also takes time, it's not easy, it's not an easy thing as you also want to be great ... I want to see who you are, want to see you do it, yeah. / Vou te dar um exemplo. Teve uma peça que acabamos de fazer, foi depois da Pina, um artista convidado entrou e ele também tinha perguntas e não consigo me lembrar da pergunta que ele fez, mas me lembrou da minha mãe e falei sobre como minha mãe costumava fazer meu cabelo assim, e me colocava para dormir, sabe, ela só escovava meu cabelo então eu fazia um pequeno gesto com o cabelo, com a mão, mas fiz com uma colega, uma menina, e

mandei ela arrumar meu cabelo como se fosse minha mãe, fiz ela tocar meu rosto como minha mãe, e isso acabou indo para o show. E também, tinha um texto que eu costumava dizer, oh Deus, eu não consigo nem lembrar o que eu dizia, qual é o texto, mas tudo tinha a ver com minha mãe e exatamente da minha mãe. Claro que mudei, coreografei a maneira como ela me tocou, fizemos em uma mesa e, sim, isso é de uma memória do meu passado e eu coloquei para fora, sabe, na frente de... quando ele perguntou, pensei sobre isso e montei uma coisa e, sim... Tem outro momento, não sei, também tem momentos engraçados em que... tem uma peça da Índia, quando a companhia foi para a Índia. Era só uma pergunta sobre, acho que era “Curry”. Decidi fazer uma loucura, estava com um humor louco, coloquei um vestido amarelo, fui para a frente e disse “amarelo! É brilhante, é reluzente, é força e é coragem! E também é uma espécie de cor curry”. E então saí do palco, me afastei, mas eu estava com esse vestido, eu disse isso e depois fui embora e isso foi para o show. Quem pensaria esse tipo de coisa, sabe, eu estava tipo... vou tentar, e não sei o que fazer... “Curry é amarelo, é uma cor meio amarela” e quando podia imaginar que ia entrar e colocar um vestido, quer dizer, de onde veio isso?! Quer dizer, eu estava no clima, acho que estava no clima naquele dia e fiz isso e ela gostou, sabe? E isso foi uma loucura, sabe? Porque nós temos muitos figurinos ao lado, é por isso que sempre tento colocar figurinos nos ensaios, para as pessoas terem ideias ou peço que tragam algo de casa que seja muito especial e vejam o que isso diz, traga algo que seja especial para você e traga aqui e me fale sobre isso para você e faça-os falar. Isso as toca e às vezes é muito difícil para as pessoas, traz de volta memórias muito duras para alguns, mas também algumas memórias muito bonitas que também são duras e é isso que este processo também faz. Toca, é memória. É sobre pessoas e seu passado e seu presente, como você está, isso é quem sou, estou mostrando quem sou, é o que tenho para dar a você, e isso é o que a gente fazia, sabe? Pina, todos nós demos, cada um de nós, para ela pegar e escolher o que queria levar, como lidou com o que ela estava tentando transmitir na peça, e na peça do Chile, e na peça japonesa, e na dos EUA... “O que isso tem a ver, com o que estou tentando fazer como coreógrafo, sabe? Toquei em algo ‘enervante’ que diz ‘isso é algo!’, sabe? Acreditei o suficiente em vocês, sabe?” Isso é sempre algo para eu fazer, não atuar algo, não preciso que você atue, seja você, e é difícil não atuar, não é encenação, é real, ser real, sabe, isso é o que Pina sempre quis. Ela não queria isso [atuação], não... ela não caía nessa, sabe? Para as pessoas novas que eram, quando você os faz vir e pedir para fazer algo, eles ficam exibicionistas, e tudo bem, mas também peço

que você seja real, sabe, quero ver se isso vem de você e isso também leva tempo, não é fácil. Não é uma coisa fácil, porque você também quer ser bom... Quero ver quem você é, quero ver você fazer isso, sim.

Fernanda: We are getting to the end, so I will just tell you a little bit about what I am writing about, I'm working with the notion of memory that comes from the Psychoanalysis. Freud talks about mnemonic traces, let's say, it's like fragments, pieces that emerge in a nonlinear nor chronological way, it's like if our memories, they were built and rebuilt also from the action of remembering and the associations we make from this point, when we access our souvenirs. So, it's different than a memory that tells a story which is linear or day by day, or year by year, like an official story, it's not about this, it's about scenes that come and disappear or that you're not sure that's the way they happened, but it's the way you remember. So, talking about this, how do you see it in the work you have experienced during these years? / Estamos chegando ao fim, então só vou contar um pouquinho do que estou escrevendo, estou trabalhando com a noção de memória que vem da psicanálise. Freud fala de traços mnêmicos, digamos, são como fragmentos, peças que surgem de forma não linear nem cronológica, é como se as nossas memórias fossem construídas e reconstruídas também a partir da ação de recordar, e das associações que fazemos a partir deste ponto, ao acessarmos as nossas lembranças. Então, é diferente de uma memória que conta uma história que é linear, dia a dia, ano a ano, como uma história oficial, não é sobre isso, é sobre cenas que vêm e desaparecem ou que você não tem certeza de que é assim que aconteceram, mas é a maneira como você se lembra. Então, falando sobre isso, como você vê isso no trabalho que você vivenciou durante esses anos?

Eddie: Yeah I mean, they're all scenes from what... I mean I also make things up that weren't scenes from my past... you saw Wiesenland, you didn't see me but you saw the other guy do, and there's this thing with threes, "I love threes", I was sitting at home listening to music and I heard music in three and I thought "it's so beautiful", I'm gonna make a little thing like this tomorrow, because we were going through a new piece, "I'm gonna do this, maybe I'll do that..." Cuz I love doing threes, "down-up-up", it's a threee, you learn that in class when you dance, it's an under curve, it's a triplet, and have all the women come in and they will gonna do threes and walk around and on the floor and we will watch them. Everything you saw, she kept. That's exactly the way I did on the first time, that's the exact way she wanted it, when you saw and this was just an idea coming

out of nowhere. I remember thinking "it's so stupid, she will never use it, I'm just gonna do it anyway", you get to this point you just do it anyways... and she kept it! And everytime I do the show I can't believe she kept it, this is so stupid, I still think it's stupid, and I still have to do it... So that was just an idea very quick, so, is it a memory? It was something that happened really quick, you know... I see somebody doing something also, and then I have an idea from watching somebody else do something. "oh, that gives me an idea of what I can do and then you do it. But some questions, I really think and I go "oh wow..." and that brings things that passed back or my past or a word that tips or I see what somebody else did about their fathers or mothers... it's really tough sometimes to put yourself out there in front of people, and talk about your past, your mother who died, your father who died... and sometimes it's actually beautiful cuz it's a beautiful moment, but when you hear the sad ones it's tough, and it's tough to make it, but in a way it's also very uplifting to get through that. And pass it and to share it with other people and then they know a little bit more about you. And so it's to your colleagues, your audience, and to Pina, because they don't know me and then when you give this information, you know a bit more and my colleagues know a lot about me, the ones who I work with for a long time, and the audience thinks they know me a lot, you know. Even when they see a person on stage and in a way they do know me, that is me but I'm also playing something, yeah, it's for me easier to come back from my past reality than to make something up, you know, I think that's why it touches people, because you see that it's so deep. And when you see that from people who make things, it's real, and you go, you follow them, you hear them. And that's what's important to me as a performer and also as someone who's watching in the public, to believe in what's going on, that's what sells it, if I don't believe you nothing happens, and that's why this past comes up with these real things. It's real, that's what's so wonderful about Pina's pieces, cuz they are, I mean, they can be really funny and stupid sometimes, but actually many things come from reality and they might be a bit more over characterized, but somehow, it's real and that's what touches people because they see that. It's something special, I mean, I'm always there, I always say: "I don't care how high your leg is or how many turns you make, what is how you do and how did you, it's how you do it, how did you... how did I see you get there, how did you go from beginning to end, it's where you were, we are not robots, we look so you know where you are copying images". So, people can see when you're there, I know it also depends, that's a lot about experience, also about how much experience you had in your

life, in living. I don't expect the fifteen-year-old to have the same experience that a 36 year-old, it's not possible. But, they did have some and they have been touched but the 36 year old really has something else, a little more, you know. I don't know if I answered your question there... / Sim, quero dizer, são todas cenas do que... quero dizer, também invento coisas que não eram cenas do meu passado... você viu Wiesenland, não me viu, mas viu o outro cara, e tem essa coisa com três, “eu amo três”, eu estava sentado em casa ouvindo música e ouvia música em três e pensei “é tão lindo”, vou fazer uma coisinha assim amanhã, porque a gente estava passando por uma nova peça, “eu vou fazer isso, talvez eu faça aquilo...”. Porque amo fazer três, “baixo-cima-cima”, é um três, você aprende isso na aula quando você dança, é sob a curva, é um trio, e todas as mulheres entram e elas vão fazer três e andar pela cena e nós as assistimos. Tudo o que você viu, ela manteve. É exatamente assim que fiz da primeira vez, é exatamente assim que ela queria, quando você viu e isso foi só uma ideia que surgiu do nada. Lembro-me de pensar “é tão estúpido, ela nunca vai usar, vou fazer mesmo assim”, você chega a esse ponto, você simplesmente faz mesmo assim... e ela manteve! E toda vez que faço o show não acredito que ela guardou, isso é tão estúpido, ainda acho que é estúpido, e ainda tenho que fazer ... Então essa foi apenas uma ideia muito rápida, então, é uma memória? Foi uma coisa que aconteceu muito rápido, sabe... Eu vejo alguém fazendo alguma coisa também, e aí tenho uma ideia vendo outra pessoa fazer alguma coisa. “Ah, isso me dá uma ideia do que eu posso fazer” e então você faz. Mas algumas perguntas, realmente penso e digo “ah, nossa...” e isso traz coisas que passaram de volta, ou meu passado ou uma palavra que dá uma dica, ou vejo o que outra pessoa fez sobre seus pais ou mães... é muito difícil às vezes se expor na frente das pessoas e falar sobre seu passado, sua mãe que morreu, seu pai que morreu... e às vezes, na verdade, é lindo porque é um momento lindo, mas quando você ouve os tristes é difícil, e é difícil de fazer isso, mas de certa forma também é muito espirituoso passar por isso. E passá-lo e compartilhá-lo com outras pessoas e então eles sabem um pouco mais sobre você. E assim é para seus colegas, seu público e para Pina, porque eles não me conhecem e então quando você dá essa informação, você sabe um pouco mais e meus colegas sabem muito sobre mim, aqueles com quem trabalho há muito tempo, e o público pensa que eles me conhecem muito, sabe? Até quando vê uma pessoa no palco e de certa forma eles me conhecem, sou eu, mas também estou encenando algo, é, para mim, é mais fácil voltar da minha realidade passada do que inventar algo, sabe, acho que por isso toca as pessoas, porque você vê que

é tão profundo. E quando você vê isso vindo das pessoas que fazem as cenas, é real, e você vai, você os segue, você os ouve. E isso é o que é importante para mim como *performer* e também como alguém que está assistindo na plateia, acreditar no que está acontecendo, é isso que convence, se não acredito em você nada acontece, e é por isso que esse passado surge com essas coisas reais. É real, isso é o que há de tão maravilhoso nas peças de Pina, porque elas são, quer dizer, podem ser muito engraçadas e estúpidas às vezes, mas na verdade muitas coisas vêm da realidade e podem ser um pouco mais caracterizadas, mas de alguma forma, é real e isso é o que toca as pessoas porque elas veem isso. É algo especial, quer dizer, estou sempre aí, sempre digo: “Não me importa a altura da sua perna ou quantas piruetas você dá, o que você faz e como você fez, é como você faz, como você... como te vi chegar lá, como você foi do começo ao fim, é onde você estava, não somos robôs, olhamos para você, sabemos onde está copiando imagens”. Então, as pessoas podem ver quando você está lá, sei que depende também, é muito sobre experiência, também sobre quanta experiência você teve na vida, em viver. Não espero que um jovem de quinze anos tenha a mesma experiência que um de 36, não é possível. Mas, eles tiveram um pouco e foram tocados, mas a pessoa de 36 anos realmente tem outra coisa, um pouco mais, sabe? Não sei se respondi a sua pergunta aí...

Fernanda: Do you think it is possible to reinvent yourself from or during this creative process? / Voce acha possível reinventar a si mesmo a partir ou durante esse processo criativo?

Eddie: Yeah, I mean, every time I did a new piece it's starting over again, it's like starting over, but it also after doing one I'm older, it ages me. I got older. Like I said it's just horrendous for me, after doing one of those, but during the moment it's amazing. Creativity invigorates you, that's what creativity does, it does that. It makes you crazy too, it made me crazy, I didn't know what I was doing sometimes, but... I was there, I was in it, I did it. I went through all that stuff again all by myself cuz I was the dancer and I was also the choreographer, I was double working, it was great... / Sim, quer dizer, toda vez que fiz uma nova peça, começa de novo, é como recomeçar, mas também envelheço após fazer uma peça, isso me envelhece. Eu envelheci. Como eu disse, é simplesmente horrível para mim, depois de fazer um daqueles [processos], mas durante o momento é incrível. A criatividade te revigora, isso é o que a criatividade faz, faz isso. Enlouquece você também, me enlouquece, às vezes não sabia o que estava fazendo, mas... eu estava

lá, estava dentro, consegui. Passei por tudo aquilo de novo sozinho porque eu era o dançarino e também o coreógrafo, estava trabalhando em dobro, era ótimo...

Fernanda: Did you make questions for yourself in the solo you just did?/ Você fez perguntas para você mesmo no solo que fez agora?

Eddie: Actually, what I did was I used old. I used, for the piece that I did for Allain, I used things he didn't use, I used old scenes and movement and put it all together. So, actually, I reworked and went through all those things that wasn't in used and I made a solo from all of that and put something together with my music, with music I found and made new things too, and not much, but basically they're pretty things he didn't use that was already made, I had already made it, actually. But I just, the solo too was pretty much the same, but I didn't use it in the show, and put it all together and made one whole piece, and made it into a 20–30-minute piece. It was great, I'm very happy of how it went, but it was also very hard cuz like I said I had to go back and watch videos of me in the rehearsal, just like I did with you guys, be looking at myself and put it, I made it like a movie with the movie maker, to see which scenes would go one after the other, so that took time. It just took a long time but it was totally worth it, and totally made me happy. But I was also very glad to finish it, because it was a moment to keep going over and over and making but I needed to just finish. Then I finished it, it was wonderful and that's what that did, to create made me work again, it made my mind overflow, made me search. Searching is wonderful to do, made me hungry to find different music, how many times I tried different music to that one scene, "it made me aahhh". Trying to figure out if that scene was too long, and if it fit with the music and God... all these questions in my mind, cuz I see what I want to see, you know, and I already have in my mind what I want it to look like, but I don't know if that comes across. So that also was a time when I had people come and watch too and then in a moment, I just had to make decisions and say this is what it is and it's finished. That's also the hard part, is to make the decision. it is what it is, you know. Is it stupid, is it? I don't know it might be too drama, I'm always afraid of me being too dramatic, cuz I know that is my sometimes my ways, too much drama... So, I'm always questioning myself, but it's a wonder, it's this process, is also this process of Pina, she did the same, I know she was putting her papers one in front of the other "try this", "try that", "that's what I do", "the other one was better..." "maybe that is better but at least I tried"... "and I feel better" and it's alright, Yeah, that's what I do, and it's Pina's

way. This is what I do too, I do with myself too and with my workshops and the residencies, I have to put all of your work together to make something or I have you do. You have to also do it. You have to put your solo together when I ask you to put something together. And if I think it's nice, but maybe it needs to be better, go back. That makes some people crazy, but it makes you go figure out something else. Or maybe it is better or maybe it's not, but at least you tried. You know, this is the deal, it's not as easy as you think, you know, "okay first try"... I want you to try three or four times before you come show me. I want you to go really search and be happy with what you ended up with, and that's what you want to show me and you do it, like it's the end of the world, that's what it should be, you know, this is it! And then if it is something, go back and make something and I don't know if it's in that either, but at least I want to question you about it, to make you question yourself, because sometimes we just take the first thing and you think... "but that's too easy, I find it's the easy way out", your first and then show it... and I want you to go in and search and get crazy and I think it takes time, I don't know. I feel that it's not such an easy process, I don't know, are people so talented that they make it the first time? Wow... I mean, maybe there are people like that, but I don't think the rest of us are so lucky. It takes work to be, to make something nice, to make something worthy, I don't think it's that easy, it should make you toss and turn at night, and to think about it all day and that means you're working, and that's good. It should envelop you and make you cry, make you want more, make it good. I see what it did to Pina. It would just eat her up and it'll eat us up too, we are just part of it, but it's wonderful feeling, it's wonderful to be a part of this huge creative process and to make something together with people and bring it to fruition. Whether it's good or bad, doesn't matter in some point, you did what you did and you made it. Some people will like it, some people will not, so it's like that, but at least you did your best, I hope. You tried to do your best, you know, that's always... did I do enough; did I work hard and did I give it enough for me? I want to feel good that I tried it all to get to that point of the final product and then I'm happy. Whether it's good or bad, like I said, it doesn't matter, but I know I did what I had to do for that piece and it's finished. So, leave it alone, let it go, go to the next one. / Na verdade, o que eu fiz foi usar material velho. Usei, para a peça que fiz para o Allain, usei coisas que ele não usou, usei cenas e movimentos antigos e juntei tudo. Então, na verdade, eu retrabalhei e revisei todas aquelas coisas que não estavam em uso e fiz um solo de tudo isso e coloquei junto com a minha música, com a música que encontrei e fiz coisas novas também, não muito,

mas basicamente são coisas bonitas que ele não usou e que já estavam feitas, eu já tinha feito, na verdade. Mas eu apenas, o solo também era praticamente o mesmo, mas não o usei no show, juntei tudo e fiz uma peça inteira, e a transformei em uma peça de 20-30 minutos. Foi ótimo, estou muito feliz de como foi, mas também foi muito difícil porque como eu disse, tive que voltar e assistir a vídeos meus no ensaio, assim como fiz com vocês, ficar olhando para mim e coloquei... fiz como um filme no *Movie Maker*, para ver quais cenas iriam uma após a outra, então demorou. Demorou muito, mas valeu totalmente a pena e me deixou totalmente feliz. Mas também fiquei muito feliz por terminar, porque foi um momento para continuar e fazer mais e mais, mas precisava apenas terminar. Aí terminei, foi maravilhoso e foi isso, criar me fez trabalhar de novo, fez minha mente transbordar, me fez pesquisar. Pesquisar é maravilhoso de se fazer, me deixou com vontade de encontrar músicas diferentes, quantas vezes tentei músicas diferentes para aquela cena, isso me deixou “aahhh”. Tentando descobrir se aquela cena era muito longa, e se combinava com a música e, meu Deus... todas essas perguntas na minha mente, porque vejo o que quero ver, você sabe, e já tenho na minha mente como quero que pareça, mas não sei se isso é transmitido. Então esse também foi um momento em que as pessoas vieram e assistiram e, em um momento, apenas tive que tomar decisões e dizer que isso é o que é e está feito. Essa também é a parte difícil, é tomar a decisão. é o que é, você sabe. Isso é estúpido, não é? Não sei se pode estar muito dramático, sempre tenho medo de ser muito dramático, porque sei que, às vezes, é meu jeito, muito drama... Então, estou sempre me questionando, mas é uma maravilha esse processo, é também esse processo da Pina, ela fazia o mesmo, sei que ela estava colocando seus papéis um na frente do outro, “tenta isso”, “tenta aquilo”, “isso é o que eu faria”, “o outro era melhor...”, “talvez seja melhor, mas pelo menos tentei e me sinto melhor” e está tudo bem. Sim, é o que faço, e é o jeito de Pina. Eu também faço isso, faço comigo também e com as minhas oficinas e as residências, tenho que colocar todo o trabalho de vocês junto para fazer alguma coisa, ou faço vocês colocarem. Vocês também têm que fazer isso. Vocês têm que montar seu solo quando peço que bolem alguma coisa. E se eu achar legal, ok, mas talvez precise melhorar, voltar. Isso deixa algumas pessoas loucas, mas faz você pensar em outra coisa. Talvez fique melhor ou talvez não, mas pelo menos você tentou. Sabe, esse é o negócio, não é tão fácil quanto você pensa, sabe, “tudo bem na primeira tentativa”... Quero que você tente três ou quatro vezes antes de vir me mostrar. Quero que você vá realmente pesquisar e ser feliz com o que você acabou fazendo, e é isso que você

quer me mostrar e você faz, como se fosse o fim do mundo, é o que deveria ser, sabe, é isso! E então, se for alguma coisa, volte e faça algo e não sei se está nisso também, mas pelo menos quero te questionar sobre isso, para fazer você se questionar. Porque, às vezes, a gente só pega a primeira coisa e pensa... “mas isso é muito fácil, acho que é o caminho mais fácil”, sua primeira tentativa e você mostra... e quero que você volte e procure e fique louco e acho que leva tempo, não sei... Eu sinto que não é um processo tão fácil, sei lá, tem pessoas que são tão talentosas que conseguem na primeira vez? Uau... Quer dizer, talvez existam pessoas assim, mas não acho que o resto de nós tenha tanta sorte. É preciso trabalho para ser, fazer algo bom, para fazer algo que valha a pena, não acho que seja assim tão fácil, deveria te fazer revirar à noite, e pensar nisso o dia todo e isso significa que você está trabalhando, e isso é bom. Deve envolver você e fazer você chorar, fazer você querer mais, torná-lo bom. Vejo o que isso fez com Pina. Isso a consumia e nos consume também, nós somos apenas parte disso, mas é uma sensação maravilhosa, é maravilhoso fazer parte deste enorme processo criativo e fazer algo junto com as pessoas e torná-lo realidade. Quer seja bom ou ruim, não importa em algum ponto, você fez o que fez e conseguiu. Algumas pessoas vão gostar, outras não, então é assim, mas pelo menos você deu o seu melhor, espero. Você tentou dar o seu melhor, sabe, isso sempre... fiz o suficiente? trabalhei muito e dei o suficiente para mim? Quero me sentir bem por ter tentado de tudo para chegar a esse ponto do produto final e então estou feliz. Seja bom ou ruim, como eu disse, não importa, mas sei que fiz o que tinha que fazer para aquela peça e está feito. Então, deixe lá e vá para o próximo.

Fernanda: That’s great, it’s so good to hear you, you have so much experience, you are talking about something you lived, that’s what makes it so beautiful... / Isso é ótimo, é tão bom ouvir você, você tem tanta experiência, você está falando sobre algo que viveu, é isso que o torna tão bonito...

Eddie: Yeah it's my experience here and now I turned it into also to my thing. How I come around to being also my own choreographer? Cuz, I never thought of myself as a choreographer nor an educator, and this never would have happened during Pina time, this happened after she died, you know, this happened because I got tired of waiting... I was just doing Repertory and then I went to do some teaching, and that's when this happened, I wanted to start choreograph on my own, and then it all happened. This all happened in response ... I had to get creative, it's funny how things happened, because I

was too scared to take that first step to teaching, you know... Marcelo was like "come" and I was like... I gave him the worse circumstances. I said "ok, but it has to be for 3 weeks, it has to be 6 days a week" and he said "ok, I give everything you want", and I said "oh shit..." And then everything changed, I did it, I can do it and everything changed after that. Marcelo gave me my big break. He made me finally do it. He dared me. / Sim, é minha experiência e agora transformei também em algo meu. Como acabo sendo também meu próprio coreógrafo? Porque nunca me imaginei coreógrafo, nem educador, e isso nunca teria acontecido na época da Pina, isso aconteceu depois que ela morreu, né, isso aconteceu porque cansei de esperar... Estava só fazendo repertório e então fui dar aulas, e foi aí que aconteceu isso, queria começar a coreografar sozinho, e então tudo aconteceu. Isso tudo aconteceu em resposta .. Tive que ser criativo, é engraçado como as coisas aconteceram, porque eu estava com muito medo de dar aquele primeiro passo para dar aula, sabe... Marcelo falava "venha" e eu ficava tipo... Dei a ele as piores circunstâncias. Eu disse "ok, mas tem que ser por 3 semanas, tem que ser 6 dias por semana". Ele disse "ok, dou tudo que você quiser", e eu disse "ai, merda..." e aí tudo mudou. Eu consegui, consigo fazer e tudo mudou depois disso. Marcelo me deu minha grande chance. Ele me fez finalmente fazer isso. Ele me desafiou.

APÊNDICE 2

Diário de bordo do período de Doutorado-Sanduíche

Nice, Côte d'Azur, França.

Resumo de primeiras datas e eventos:

10/03/21 Primeira visita ao CTEL –Sylvie me apresenta o CTEL

30/03/21- Séminaire Jeff Friedman sur l « Oralité et la recherche en performance »

12/04 – Observação e participação nas aulas de Inès Perez

21/04 - Primeira orientação e encontro com Marina

28/05/21, 04/06/21 - Laboratórios de experimentação em improvisação com Inès Perez Wilke

10/06/21 - Seminário interno de pesquisa do CTEL – UCA

24 et 25/06/21 - Colloque « Rencontre de Doctorants en Danse » – CND Paris.

12-16/07/21 - Stage pratique avec Christine Gérard

01/04/2021

Há um mês, eu cheguei. Poderia ter começado essa escrita antes, mas me vi ainda tonta entre a organização da rotina, as muitas demandas burocráticas da chegada e o início do entendimento de como tudo funciona por aqui. Ainda não sei ao certo como realizar esta escrita que é tão atravessada por meu estado de corpo e pelos acontecimentos do mundo, ao passo que descubro esse espaço em que estou. Com isso, já adianto que tentarei organizar alguns tópicos para tornar a escrita mais organizada, mas que na vida, estes tópicos todos vão juntos, num furacão, num tornado de aquisição de conhecimentos e sensações e num fluxo eterno entre achar que estou mais perto de algo e me ver levada pelo vento, movendo de acordo com sua força e vontade.

Sobre as descobertas na Universidade

Logo que cheguei, tentei acessar as bibliotecas e descobri que precisava de um e-mail universitário. Disso surge um impasse que me toca em algum lugar conhecido, o de ser parte, mas não tanto, de algo. Aqui, não tenho inscrição formal na universidade, por ser uma convidada do laboratório de pesquisa de minha orientadora estrangeira. Consegui, no entanto, um e-mail universitário através deste vínculo e logo, as visitas às bibliotecas foram autorizadas. Nada de restaurante universitário ou seguridade social estudantil até agora. Tudo bem, afinal, a bolsa CAPES me dá segurança em termos de saúde e condições de pagar por minha alimentação sem dificuldades.

O laboratório de pesquisa entre artes e letras, o CTEL ao qual estou vinculada, me recebeu de forma muito simpática e gentil, na pessoa de Sylvie Lauss, que também foi responsável para que eu conseguisse o e-mail da Université Côte d'Azur. O que mais gostei foi que na sala de trabalho do laboratório tem uma grande janela de vidro de onde se vê o mar. A universidade fica no alto de uma das montanhas de Nice e de lá se vê o azul de céu e mar mediterrâneo. Meu coração vibra.

Em termos de descobertas teóricas e que contribuem para minha pesquisa, fui muito contemplada ao tomar conhecimento, ainda antes de minha chegada, que ocorreria um encontro de jovens doutorandos em dança no mês de junho em Paris, e que as chamadas para comunicações estavam abertas. O evento se chama “dança e textualidades”. Me pareceu totalmente apropriado à minha pesquisa, já que estou justamente envolvida num processo criativo que tem como produções os gestos e as escritas das participantes. Voltei ao vídeo de minha qualificação de pesquisa, realizada em janeiro de 2021 e ouvi a fala inspiradora de Lucia. Ainda preciso retornar às falas de Carmem e Eleonora. Fui atravessada pela ideia de que a poesia tem um papel importante na pesquisa, mais do que uma autoficção, a construção poética, produzida no instante, na contingência dos encontros do laboratório, são um ponto importante do trabalho. Como os gestos e as produções escritas surgem aí.

Para escrever um resumo de proposta de comunicação para o evento citado, fui ao encontro de textos de referência e me deparei com referências fortes, poéticas e que dialogam demais com minhas paixões e com minha pesquisa. Dessa forma, descobri Céline Gauthier, doutoranda e proponente desse encontro, fiquei com vontade de me aproximar dela para ouvir sobre sua pesquisa, acho que podemos ter coisas muito em comum em termos de pesquisa. Será que poderíamos propor um atelier juntas? Eu penso.

Entrei em contato com a produção de Alice Godfroy, professora da universidade e também artista do corpo, trabalha com improvisação e tem seu trabalho teórico embasado na relação entre dança e poesia. Li seu artigo “Le biais de la parole...” que discutia sobre como a palavra poética pode conduzir a produção gestual e de movimento em ateliês corporais. Ela faz o comparativo, uma metáfora de algumas figuras de linguagem com a condução do movimento. Fala em sintagma e sintaxe e na estrutura poética das consignas do movimento como um lugar fecundo para as experimentações corporais.

Li também o artigo de Laurence Louppe em que ela compara as revoluções ocorridas no campo da dança e da linguagem no século XX. Utiliza a poesia e a dança contemporânea como objetos e eu vejo meu trabalho totalmente inserido nesses dois estudos. Como usar a escrita e a palavra das consignas de maneira a não criar gestos representacionais ou pantomimas, mas ao contrário, abrir espaço com a palavra para significações diversas, em que a linguagem seja emaranhada à produção corporal sem um caráter linear e narrativo, mas contenha sua potência de texto poético. Alcançar esse potencial poético através da imersão do corpo conduzido por minhas palavras e que desemboquem na produção escrita dessas mulheres. Uma produção que não está comprometida com a cronologia ou linearidade factual das memórias, mas justamente com essa memória alucinada e capaz de produzir poesia. Escrita poética, gestos poéticos. Volto à Alice Godfroy e já associo aos comentários de Lucia, quando ela fala sobre as notas, as anotações. Os fragmentos, as anotações nos cadernos, esses instantes de poesia e contemplação que surgem da prática. A estrutura fragmentar da escrita, da produção de gestos e da montagem do experimento cênico. Não importa a ordem da colagem, elas se associam livremente.

Além dessas divagações diretas da relação dessas leituras com minha pesquisa. Assisti ao seminário de Jeff Friedman, proposto por uma das pesquisadoras, professora de Bern. Jeff havia dado um seminário em fevereiro, o qual não consegui acompanhar estando ainda no Brasil. Ele é um pesquisador americano, professor na Rutgers University, mas que tem sua produção associada também à Califórnia, à Berkley University e estuda as histórias orais para, com e como performance. Ele argumenta que as histórias orais são uma forma contra hegemônica de escrever a história. Tem um trabalho com dançarinos dos anos 80 que atravessaram vivências difíceis, como infecção por HIV ou situações de imigração nos EUA. Ele cita a filosofia *ubuntu* e as narrativas decoloniais que são possíveis pela escuta da oralidade. Que bom que tem gente de país hegemônico

pesquisando e pensando isso, ao mesmo tempo, penso, por que um homem branco e norte americano é que está na Europa falando sobre isso, onde está o africano? As injustiças e inequidades são fortes e persistentes, mas ainda há de se comemorar a valorização dos ensinamentos de origem africana e dos povos originários.

Eu preciso olhar para a produção do meu povo, penso em seguida. O que os indígenas tem a nos ensinar, enquanto conhecimento das artes do corpo? Como a integração com a natureza é fonte de conhecimento e aprendizagem? Enfim, divagações que me surgem a partir da conferência de Jeff.

Escrevo um resumo para o evento de junho. Me encanto com a possibilidade de apresentar meu trabalho no CND, ao mesmo tempo em que me apavoro por me achar muito inexperiente ...

Ainda não consegui encontrar Marina, que está sobrecarregada de trabalho desde que cheguei. Descobri que Inès, pesquisadora venezuelana, também em estágio de pesquisa em Nice, mora no mesmo prédio que eu. Faço uma investida de contato por e-mail. Preciso formar uma rede em Nice. Inès veio com suas duas filhas, ela não está só. Ao contrário de mim.

Notas sobre estar no mundo presente e na distância do Brasil

Entre os acontecimentos dos dias, comprei uma bicicleta e ainda não desbravei a cidade com ela, como gostaria. Fui à Cours de Saleya no sábado dia 28/03 e me senti muito feliz. Comprei uma gardênia, morangos, framboesas e um óleo de lavanda.

Passei a semana tentando entender as necessidades da Gardênia, sem saber se parecia triste por falta ou excesso de água ou porque não gosta dessa água esquisita que sai da torneira aqui. Depois de pôr um pouco de vinagre na água e de colocá-la perto da luz, acho que estamos começando a nos entender.

Estou buscando um violão também para me fazer companhia, ainda não achei.

Quero dançar, mas não tenho conseguido. Fiz uma aula de Guilherme pelo zoom e ontem dancei ouvindo música. Quero criar, mas não tenho aberto espaço para isso.

Essa semana, fui destrutada no banco por uma funcionária bem “estilo francesa”, que não teve delicadeza em me explicar as especificidades de abrir uma conta aqui e não parecia muito interessada em me ajudar. Saí de lá com muita raiva, sobretudo por achar que a

fronteira da linguagem, implicada aí também a diferença cultural, não me fez me expressar como gostaria.

Depois dessa experiência, fui correr. Ouvi Mateus Aleluia e Novos baianos aleatoriamente na playlist e cheguei à algumas conclusões momentâneas sobre pertencimento, escrevo:

Notas sobre pertencimento

Ou

O que a grosseria francesa me faz perceber

Ou

O que Mateus Aleluia e Novos Baianos me ensinam:

1. A “meiguice crioula” da Bahia é uma preciosidade que precisa ser reconhecida
2. Precisamos recuperar a amorosidade brasileira enquanto marca identitária
3. É preciso ser mátria

23 de abril de 2021

O tempo continua sendo esse mistério indomável, não se captura, não se revela, não se decifra. Segue livre pelo espaço e ri de nossa ilusão de concebê-lo matéria em tentativa constante e nos assiste encarar a decomposição, enquanto ele segue, olhando para trás e para todos os outros lados. Nossa prisão é nossa redenção, esse corpo fértil, vibrátil que não se encerra aqui, se estende por fios invisíveis que me conectam a você, que aprendeu a ler essas letras em um português colonizado, a quem sou ainda grata por poder escrever, na distância entre os oceanos, a quem eu amo. E ainda na carne que se vai para além de mim eriçando os pelos em arrepio de reconhecer nos olhos miúdos de meu diferente que ele é também minha morada, meu sangue derramado por essas terras que são elas também o tempo. Foi assim que eu vi aquelas mulheres dançando em silêncio e todas as noites elas me ensinavam algo sobre mim que eu ainda não sei, somos tão diferentes e é essa também a dádiva do existir, saber que o pavor que me causa a imaginação de não pertencer a qualquer afeto que pudesse tornar essa passagem mais tranquila e mais amável, para só depois, e um pouco todos os dias que o sol levanta, descobrir novamente porque já esqueci essa memória que não me salva pertencer é antes pertencer a si mesma

caber no próprio corpo que é prisão e redenção e abraçar e respirar junto com o que não é igual porque só assim o ecossistema sobrevive, senão não há vida e Clarice me disse que tudo começou quando uma molécula disse sim a outra. Então eu me esforço para que essa amnésia diária não me roube aquela sensação que senti quando dancei pela primeira vez de olhos fechados aquela sala de madeira na ladeira da barra e o embalo dos braços e do meu tronco que me faziam estar em outro lugar, que era ali mesmo, mas um pouco mais para dentro e eu não precisava de meias-calças para sentir aquilo. Como tudo pode fazer sentido se a narrativa não existe, e eu segui tentando preencher os buracos e encontrar as palavras certas e a pontuação que ajudasse a compreender a me fazer compreender porque afinal de contas, das poucas coisas que entendi de Lacan, sei que o mal entendido está aí antes de nós, então o esforço da letra é tentar cernir, mas hoje aceito, hoje quero mesmo que a letra não faça sentido nenhum, que carregue apenas no seu mínimo esse emaranhado de instantes que se acumulam pelo afeto com que me grudei neles e desaparecem eu sei mas voltam sempre de outro jeito e vem com as baleias nos sonhos as águas quentes aquele abraço que não dei em meu pai no aeroporto quando lhe vi de pé pela última vez. O tempo ri de mim e estou aqui de volta e voltarei quantas vezes for preciso, preciso é muito certo e a palavra poesia que insiste em correr pela minha cintura pela ponta de meus dedos pelo girar da minha cabeça é precisa como essa vontade, como aquela sensação de dançar com os olhos fechados pela primeira vez que nada tem a ver com aprender as direções das piruetas, que não me levem a mal são também importantes, mas agora não mais. O tempo sopra no meu cangote e se equilibrar já foi mais fácil sei também que é questão de repetir como repito todos os dias ou sempre que posso olhar para as águas e venho buscando qualquer canto em que flutuar seja caminho e não posso seguir só, porque o que me move é singular, mas existe uma multidão em cada partícula que mora sob e em minha pele.

“A escrita faz corte”

27/04/21

Com um atraso de 5 dias, escrevo hoje sobre o primeiro encontro com Marina Nordera. Me veio agora o pensamento de que nossos orixás se parecem, ela deve ser de Iemanjá

com Oxalá, rs. Gentil, calma, simpática, séria e acolhedora. Ela me lembra Denise, e já disse isso a Denise, como tenho sorte de ter encontrado as duas pelo caminho. É que tenho dificuldades com a junção brutalidade e academia, então encontrar doçura nesses espaços é fundamental para mim. Tive a oportunidade de conhecer também M. Patric Quillier, o diretor do laboratório CTEL, um senhor muito simpático, estudioso de Fernando Pessoa, fala “português de Portugal”. Esqueci de levar exemplares do *Bordado em Carmim* para Marina e para o CTEL. Não posso esquecer de fazê-lo no próximo encontro.

Marina me mostra o site interno da universidade, o acesso às revistas de dança gratuitamente por lá, me conta como os encontros e seminários funcionam normalmente, sem a pandemia, me apresenta a instituições que podem financiar pós-doutorados, lhe conto do desejo de voltar ou permanecer mais e também da obrigatoriedade de voltar ao Brasil com o fim do estágio. Cita o “Institut des Ameriques” como entidade de fomento e me fala também do trabalho de Federica Fratagnole em parceria com a psicologia e com as pessoas que sofreram com o atentado de Nice. Conta que teve uma doutoranda que pesquisou o Tanztheater de Pina Bausch e trabalhou para a Pina Bausch Foundation. Marina me propõe de apresentar meu trabalho no seminário de 07 e 08 de junho para os outros doutorandos. Concordo e acho ótimo, é possível também realizar um ateliê prático, se houver um número suficiente de pessoas em presencial.

Ela me pergunta qual o seu papel em tudo isso, se é de me acompanhar, respondo que sim e quando eu tiver algo escrito, se ela puder ler também seria ótimo.

No dia 25/04, recebi comunicado da ANDA de que meu resumo para o comitê de Relatos de Experiência havia sido aprovado. Agora preciso escrever, desenvolver a proposta, já será um caminho para a escrita do terceiro capítulo da tese. Ainda ontem, li um artigo sobre memória e autobiografia na dança de Susanne Linker, muito bom, a autora é Susanne Franko, ela analisa a obra recriada da coreógrafa e as mudanças nas versões, relacionando com o tema da autobiografia e do pacto autobiográfico. A memória entra em cena em seu artigo na perspectiva de uma memória que inventa a versão de si que é contada na peça, uma versão fragmentar. Algo em comum com o que eu busco na tese...

04/05/2021

Tenho pensado no silêncio. Estar só, num lugar em que sua língua não é a materna. Mais do que isso, o que tenho sentido é a saliva passar pela garganta e às vezes conto quantas

horas estou sem falar. Eu canto, falo sozinha, mas há quanto tempo estou sem falar com alguém? Na boulangerie, dou e recebo “bonjour”, aliás, essa é a palavra que mais me coloca em contato com o outro nesses últimos 2 meses. Fecho os olhos e quase consigo enxergar uma linha que se desenha do interior da minha boca, pela vibração das cordas vocais e se desenha no ar, se espalha em mil partículas dançantes, até juntarem as mãos novamente e adentrarem os ouvidos de quem ouve. Tudo isso na eternidade do segundo que dura, boooooonjoooourr.

Estar em silêncio acelera os pensamentos, eles também são fala, mas fala para dentro. Um diálogo eterno que perpetrados conosco. Os sonhos também me põem a falar. As baleias em piscinas que apareciam com frequência nos primeiros dias, têm cedido lugar a personagens antigos de minha vida. Antigos amores, amores presentes, partidas, tenho decidido partir em sonhos. Aliás, antes de sonhar, tem me acontecido de dormir. Dormir é uma dádiva na solidão. Digo isto, como quem sabe o pavor da insônia ao estar só. Só me aconteceu 2 ou 3 noites, mas o suficiente para me fazer minúscula diante do labirinto que somos, porque o monstro está em nós. Li em algum lugar, recentemente, que o Minotauro era nossa própria criação no labirinto. Familiar como o processo criativo que tenho vivido desde o início da pandemia com a Reverbe...

Mas bom, queria mesmo dizer que estou em silêncio, e como é bonito e desesperador este lugar.

11/05/21

Recebi a notícia de aprovação do meu trabalho para o encontro de doutorandos em Paris!!!!

Fiz a oficina de improvisação com Dudude Herman, foi muito legal. Alguns registros:

- Dançar no próprio lugar para aquecer. Quais as possibilidades?
- Dançar ativando o sensorial das mãos sobre o corpo, rosto, diferentes partes e depois as mãos sentem a materialidade do ar.
- O vento dança minha casa e eu
- Escolho ou sou escolhida por um elemento da casa para me dançar ou dançar comigo
- Falar a dança. Uma dança imaginativa, discursiva pelas sensações. Pura poesia.

- Ver as cartas de Rainer Maria Rilke na época da gripe espanhola.
- “Aumentar o número da comunidade sensível da terra.” É nossa missão.

31/05/2021

Escrevo hoje depois de ter passado por momentos importantes nestes dias aqui. Todo momento tem sua importância, mas as experiências a que nos propomos atravessar abrem um horizonte também sobre o que aprendemos no caminho, e, por isso, sustento que os dias passados foram de grandes éclairs, éclairages, de rodear meu objeto de pesquisa através de outras vivências, falando sobre teorias, mas também convivendo com outros femininos, outras experiências de ser mulher, que talvez sejam experiências apenas de ser gente e ter nascido num corpo de mulher, o que modela muito no que atravessamos nesse planeta. Antes de chegar aí, escreverei de trás para frente. Digo, da memória mais recente àquela à qual me referia acima. Começo por ontem.

Domingo, 30/05/2021, resolvi pedalar, pedalar para longe, desbravar novos caminhos nas terras desconhecidas da “Costa do azul”, achei que iria para o leste, mas preferi tomar o caminho do oeste, evitando as longas montanhas que teria que subir. Uma longa ciclovía beira o mar mediterrâneo aqui, beleza para os olhos, calma para o coração, decisão acertada essa de alinhar a costa com o rastro de minha bicicleta. Fiz um trajeto até o parque Vaugrenier, que se situa há 3 cidadezinhas de onde estou. Sai da costa para a floresta, muitos pássaros cantando, árvores grandes, pedrinhas pelo chão. A natureza e seu poder mágico de nos desacelerar.

Antes de sair, criei coragem. Para que a preguiça não me paralisasse, pensei sobre este termo: ‘criar coragem’. Linda expressão da minha língua mãe. Me dou conta, lhe escrevo um poema, que transcrevo aqui:

Criar coragem

Coragem é bicho selvagem

Se cria solta em minhas entranhas

Me arremessa em campos desconhecidos

Salta comigo despenhadeiros vorazes

Juntas, crescemos em tamanho e força

Por vezes faz furacões

por outras se esconde

nas colinas das minhas córneas, couraças

nesses dias,

passo horas a chamar seu nome,

relembro nossos feitos

conto-os enquanto repito seu nome,

até que ela volta,

devagarinho...

manhosa ...

Vem pra revolucionar tudo

mais e de novo

Disto, enquanto pedalava, pensei que Coragem pode ser o nome de meu próximo experimento solo/duo cênico. Pensei nas vertentes da coragem, quando ela se apresenta e quando ela falta. Pensei em como o medo que é quando Coragem se esconde, já me empatou tantas vezes na vida e pensei em escrever uma pequena coleção de pequenas coragens. Fazer uma compilação poética para dar origem à cena também. Acho que este pode ser meu próximo trabalho.

Além de coragem, quero registrar um outro instante desses dias aqui e que dialogam com o espaço em que estou. A luz que me guiou até chegar à Nice, antes de tudo, foi a desse mar mediterrâneo azul, sublime, apaixonante, a que me faltam palavras. Eis que recentemente, descobri que aqui, eles lhe chamam de “La grande Bleue”. Disso decorrem algumas belezas, mar aqui é um substantivo feminino, o que no português é o mar, aqui é “a mar”. A mar mediterrânea, portanto, além de ser feminina, é AZUL, uma imensidão azul que entenece meus olhos e acalma meu coração.

Pensei em minha pesquisa com essas mulheres, no encantamento pelos mistérios do feminino e no encantamento por essa mar e pela minha mar da Bahia, que me lava a alma desde sempre. A interface entre o português do Brasil e o francês é, realmente, uma mistura maravilhosa. J'éclate.

Hoje faz uma semana também que cheguei de Bordeaux. Foi minha primeira vez na cidade. Fui com Tania e Janete e fiquei hospedada na casa de Janete. Ela me acolheu com muito calor e cuidado. Somos tão diferentes, as três. Tivemos bons momentos juntas, negociando vontades e possibilidades. Houve algum momento de tensão, percebo os limites das relações pouco desenvolvidas, sonho com fugas e aprisionamentos, como é difícil para mim ficar. Tudo se dissolveu, o último dia foi um passeio de bicicleta pela cidade, delicioso, o clima ameno, o museu do vinho.

Nota: percebo que realmente odeio o frio, odeio passar frio, me apavora.

01/06/2021

De um verde profundo à um azul cintilante

De Todos os Santos aos Anjos: Ba(hi)as

Da areia fina às pedras cinzas

Da voz alta e sorrisos largos aos rostos sérios, bronzeados, magros

Da minha parte,

tenho as ancas largas e rebolo fácil

Sei de onde vim e ergo às mãos ao alto

Não me esquivo toda via

De alargar horizontes

E sobre mar e oceano,

Diminuir distâncias e construir pontes.

25/06/2021

A sala começa a se preencher, esse prédio que eu sonhei tantas vezes entrar e fazer parte, de alguma forma este é o jeito que eu encontrei de fazer parte, ainda que momentaneamente e eternamente estrangeira. “Centre National de la Danse” e eu, enchantée. Estrangeira é uma condição que pode variar sempre de acordo com o solo de onde a gente parte para onde a gente vai. Desbloquear as fronteiras de dentro é também parte do caminho de se inserir enquanto estrangeira no espaço, mas se apropriar dele e fazê-lo também casa, casa terceira, casa outra, ainda assim casa. Lugar de sentir-se à vontade, tirar os sapatos e dançar.

Este é o segundo dia de evento, um encontro sério e acolhedor, de apresentações de pesquisas em diferentes estágios, de diferentes formas, que convergem dança e textualidade de alguma forma. Estou aqui para propor um atelier de escrita, entrei por esta brecha. Um pequeno *echantillon* do que foi o encontro de Memórias e Escritas de Mulheres (Im)possíveis para um público outro, para estrangeiros. Eu inventei, eu tenho domínio, eu sei o que estou fazendo. Frases que devo repetir para não titubear.

Quais serão as memórias que emergirão dessa experiência, à que ponto os participantes se deixarão entrar na experiência e explorar caminhos obscuros ou íntimos, o movimento estará mais forte do que a palavra? Eles serão compartilhados ou não? E se não forem?

O tema do encontro, quais as relações entre Dança e Escrita? Acredito que estamos dentro desse enquadramento. Qual o papel da palavra e do discurso na prática da dança? E a oralidade?

Hoje eles fazem uma espécie de resumo do que apareceu hoje, as comunicações versaram sobre uma metabolização da palavra pelo corpo, depois a questão da oralidade na transmissão da dança e mais.

05.07.21

Lá se vão dez dias desde que apresentei o ateliê da pesquisa no colóquio do qual falava nos parágrafos acima. Foi uma rica experiência, desafiadora e encantadora, as pessoas presentes embarcaram com muito entusiasmo, tive relatos muito positivos e outros sobre dificuldades de entrar no experimento. Fiquei especialmente feliz com o compartilhamento da escrita de Alice Godfroy. Pude também no dia 25 conversar com Philip Guisgand, que após o atelier veio a mim para contar da lembrança que emergiu do

quadro do coelho, que fora de seu pai e de sua emoção ao reavivar essa lembrança durante o laboratório. Lucas, um dos organizadores, também relatou que sentiu muito forte a experiência e sentiu sua escrita ser tomada pelo estado de corpo em que ele se encontrava após o primeiro momento de imersão do ateliê. Céline, que assim como algumas doutorandas de Nice, fez o ateliê pela 2ª vez, relatou que o sentiu ainda mais intenso dessa vez e que pôde acessar memórias diferentes daquelas acessadas na primeira experiência.

16/07/21

Ontem participei mais uma vez do encontro de improvisação proposto por Inès. Inès é professora da Universidade de Dança em Caracas e está em Nice como professora convidada, uma amiga que conheci nos primeiros meses aqui, uma pessoa querida, que já viveu na Bahia, fez mestrado no PPGAC, conheceu Bião e agora deixou seu país para tentar continuar sua carreira num país com um futuro mais promissor para suas filhas, é o que me conta.

Me sentia ansiosa ontem, desde a manhã, difícil escrever, tenho lido a tese de Denise e me impressiona muito o rigor e a clareza com que ela escreve, me faz pensar que estou muito distante de ser doutora em algo, não me sinto à altura, isso me angustia bastante, mas eu sei, eu sei, sei que é preciso apenas continuar.

Improvisar é uma mágica bem difícil. Milhares de coisas, pensamentos, ideias, passam pelo corpo e pela cabeça e nem sempre saem, se expressam. Não saberia dizer como ocorre a escolha do que vem para o mundo. Ontem, me deparei com o furo. Este furo, este buraco, que nos deparamos todos os dias. Mas tenho consciência disto porque estudei o que disseram a respeito ou por que o sinto? Talvez, quando me sinto insegura diante do que escrevo, diante deste gigante academia, seja justamente porque é impossível não se dar conta desse furo. Então, a contradição entre querer dizer e não saber como, querer dançar e soltar a voz e não saber de que jeito. De repente, lá estamos, no meio do vazio. O corpo vai indo e se eu não penso que caminhos ele faz, sigo repetindo os movimentos que já me são conhecidos? Ou dou margem à surpresa? Nem sempre é honesto que me movo ali pelo que sinto vontade no momento, às vezes a vontade é guiada pelo cérebro. “estou muito fluida, vou fazer movimentos mais estacados”. Ouvir às outras é sempre uma dádiva para mim, deslocam nossa própria história e abrem outros caminhos. Sandrine tem uma poética muito delicada quando fala, uma voz lírica também, seus pássaros me

inspiraram. Inés é feroz, uma energia forte, guerreira atenta ao presente, com espírito de liderança.

Buraco

Ninho

Pulsar

Espera

Continua

Ecoar o mesmo canto sempre diferente

Os pássaros partiram

Nós ficamos

19/07/21

Quando descubro que há nomes para mim, me torno outra ou sigo a mesma? Cheguei e sonhei estar sentada na beira entre o corte de azuis, me poria a escrever, levantar as memórias de antes e de agora.

Tudo é sempre agora, me retifico.

Estar aqui é também sonho. cruzar. creuser. este movimento de atravessar o mundo com o coração que bate nos peitos dessas mulheres que me deram vida quando me entregaram seus corpos e depois suas palavras.

Vejo um fio que desenha uma rede sutil, uma teia de core em core até aqui, na beira desse mar, onde sou estrangeira.

Estrangeira condição de existir.

Ex-sistir, puseram nome.

Uma outra me falou de um não lugar.

Ecoou em meus ouvidos o que eu mesma já confienciava tempos antes no silêncio da sala onde se ouve a água escorrer.

Sinto falta de ver o céu pela janela de sua sala, mas sinto pouca saudade, em geral. Menos uma.

O tempo que passa ensina o coração a pesar menos? Passaram-se os dias de agonia. Li que a dor no peito é física quando há tristeza. Meu peito não dói mais.

Nunca me deixei ser triste por muito tempo, escoei a tristeza a conta-gotas no papel e no espaço.

No lugar de estrangeira, visito espaços que poderiam ser familiares. A música e o corpo que move me acenam. O outro não, o outro me assusta.

14 de agosto de 2021

Desde ontem, sinto muito calor. Esse calor daqui não é o mesmo da Bahia. Me deixa tonta e minha cabeça queima.

Oscilo entre o ceticismo e ser uma pessoa de fé. Acredito no que não posso ver, mas duvido das teorias que eu mesma crio. Me questiono todo o tempo se isso ao que dou nome agora e escrevo enquanto uma tese é digno de confiança. Volta e meia me pergunto, é real o que estou a dizer? Me vem uma máxima: a verdade tem estrutura de ficção. Estamos sentadas sobre grandes doses de ficções diárias que nos mantêm vivas.

Acreditar na minha versão, preciso.