



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

MORENA NASCIMENTO OLIVEIRA

CARTOGRAFIA TRANSATLÂNTICA:
MAPEAMENTO REFLEXIVO DE ENCONTROS E AFETOS EM UM PERCURSO
AUTORAL COM A DANÇA ENTRE BRASIL E ALEMANHA

SALVADOR, 2022

MORENA NASCIMENTO OLIVEIRA

CARTOGRAFIA TRANSATLÂNTICA:
MAPEAMENTO REFLEXIVO DE ENCONTROS E AFETOS EM UM PERCURSO
AUTORAL COM A DANÇA ENTRE BRASIL E ALEMANHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniela Bemfica Guimarães

SALVADOR, BA 2022

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Oliveira, Morena Nascimento.

Cartografia transatlântica: mapeamento reflexivo de afetos num percurso autoral com a dança entre Brasil e Alemanha / Morena Nascimento Oliveira. - 2022. 132 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Bemfica Guimarães.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2022.

1. Dança. 2. Dança - História. 3. Dança - Brasil. 4. Dança - Alemanha. 5. Criação (Literária, artística etc.). 6. Sentidos e sensações na arte. 7. Experiência. I. Guimarães, Daniela Bemfica. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

MORENA NASCIMENTO OLIVEIRA

CARTOGRAFIA TRANSATLÂNTICA:
MAPEAMENTO REFLEXIVO DE ENCONTROS E AFETOS EM UM PERCURSO
AUTORAL COM A DANÇA ENTRE BRASIL E ALEMANHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Dança.

Aprovado em: 18 de novembro de 2022

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Daniela Bemfica Guimarães
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Amélia Vitória de Souza Conrado
Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof^a. Dr^a. Sayonara Sousa Pereira
Universidade de São Paulo – USP

AGRADECIMENTOS

A todas as mestras e mestres das minhas duas graduações, que plantaram em mim sementes sadias e emancipadoras, inspirando-me também a plantar a dança onde quer que eu esteja.

A Daniela Guimarães, minha orientadora incansável e apaixonada por este nosso ofício, quem não me deixou desistir nas tantas vezes em que quase abandonei o barco. Sua generosidade imensa e sua força vívida me estimularam muito durante esse processo!

A Guego Anunciação, pelo apoio que só um amigo verdadeiro pode oferecer, acompanhando meu processo e se importando comigo e com minha realização através desta dissertação.

A turma do mestrado do PPGDança UFBA 2018, por tanto aprendizado em coletividade.

A Amélia Conrado e Sayonara Pereira, por acompanharem a jornada de escrita desta dissertação e pelos lindos retornos no momento da qualificação.

A meu pai, Eusébio Lobo, por tanta empatia e suporte emocional. E a minha mãe, por todos os suportes de ordens invisíveis e incompreensíveis.

Esta dissertação é dedicada à minha filha Mía Nascimento, minha eterna mestra.

RESUMO

Esta dissertação consiste na organização crítica de uma sucessão de encontros e afetos a partir de experiências artísticas, as quais compreendem um percurso autoral de bailarina, coreógrafa e diretora do momento em que se inicia uma formação artística, passando pela experiência como intérprete colaboradora em algumas companhias de dança, no Brasil e na Alemanha, até o momento em que a criação começa a se caracterizar por intensas parcerias e interlocuções com artistas de outros campos da arte e no âmbito das relações artístico-pedagógicas. Tem como objetivo mapear processos e contextos de uma maneira de produzir e viver arte, buscando elaborar um olhar crítico prospectivo e retroativo sobre a experiência, a fim de compartilhá-la e trazer reflexões sobre a história e o fazer em dança como um sistema em rede e poroso. Esta pesquisa traz a seguinte questão: um diário crítico de experiências que cartografa a trajetória de uma artista da dança pode gerar novas perspectivas e contribuições artístico-pedagógicas para este campo do conhecimento? Os principais suportes teóricos desta pesquisa são Deleuze e Guattari (1980), para entender o desejo como potencializador de novos sentidos dados aos devires da experiência; Rolnik (1989), para pensar a escrita cartográfica; e Salles (2006), para olhar o trabalho artístico como um sistema inacabado e em rede. Por esta pesquisa apresentar enfoques múltiplos de investigação e entrelaçar teorias e práticas sem nenhuma hierarquia, utiliza-se da cartografia também como metodologia, além de outros procedimentos metodológicos, como a autobiografia e a prática como pesquisa. Almeja a construção de um Diário Reflexivo de Artista, o qual busca criar possibilidades de repensar e compartilhar modos de fazer dança com o intuito de que tal investigação venha a oferecer pistas para atualizações da trajetória em questão, bem como pretende provocar outros artistas a escreverem sobre suas experiências com a criação, enriquecendo e ampliando o material bibliográfico no campo da dança autoral brasileira.

Palavras-chave: cartografia; dança; criação; experiência.

ABSTRACT

This dissertation consists of the critical organization of a succession of encounters and affections from artistic experiences that comprise an authorial journey of a dancer, choreographer and director, from the moment when an artistic training begins – the experience as a collaborative interpreter in some companies of dance, in Brazil and Germany – until the moment when creation begins to be characterized by intense partnerships and dialogues with artists from other fields of art, within the scope of artistic-pedagogical relations. Its objective is to map processes and contexts in a way to produce and live art, seeking to develop a prospective and retroactive critical look at the experience, sharing it and bringing reflections on history and dance practice as a networked and porous system. This research raises the following question: Can a critical diary of experiences that maps the trajectory of a dance artist generate new perspectives and artistic-pedagogical contributions to this field of knowledge? The intention of this study is due to the notorious lack of bibliographic material that reveals the personal trajectories of active dance artists, seeking to share creative and teaching/ learning processes. The main theoretical supports of this research are Deleuze e Guattari (1980) to understand desire as a potentiator of new given meanings to the becoming of experience, Rolnik (1989) to think about cartographic writing and Salles (2006) to look at artistic work as an unfinished and networked system. As this research presents multiple research focuses, it uses cartography as a methodology and other methodological procedures, such as autobiography and practice as research. It aims to build a reflective Artist Diary that seeks to create possibilities for rethinking and sharing ways of doing dance so that this investigation will offer clues for updates on the trajectory in question, as well as intending to provoke other artists to write about their experiences with creation, enriching and expanding bibliographical material in the field of Brazilian authorial dance.

Keywords: cartography; dance; creation; experience.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Pequeno búzio encontrado na praia dos pescadores no Rio Vermelho	12
Imagem 2 – <i>Pachamama</i> , mãe da terra	20
Imagem 3 – Silvana Nascimento, minha mãe	30
Imagem 4 – Eusébio Lobo da Silva dançando	33
Imagem 5 – Eusébio Lobo da Silva dançando com o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA nos anos 70.....	33
Imagem 6 – Prédio onde se localiza a Folkwang Hochschule, em Essen, na Alemanha e vegetação de seus arredores.....	60
Imagem 7 – Morena Nascimento dançando <i>Lady Marmalade</i> , em 2007.....	74
Imagem 8 – Morena Nascimento, primeira da direita para a esquerda da segunda fila, dançando <i>A Sagração da Primavera</i> , de Pina Bausch, em 2009	79
Imagem 9 – Reportagem sobre <i>Sexo, Amor e Outros Acidentes</i> , no Estado de São Paulo em 2005	105
Imagem 10 – Programa do espetáculo <i>Sexo, Amor e Outros Acidentes</i> , de Morena Nascimento, promovido pelo Centro Cultural São Paulo em 2005.....	106
Imagem 11 – Programa do espetáculo <i>Sexo, Amor e Outros Acidentes</i> , de Morena Nascimento, promovido pelo Centro Cultural São Paulo em 2005.....	106
Imagem 12 – Morena Nascimento dançando <i>Claraboia</i> , em 2010.....	107
Imagem 13 – Trechos do caderno de criação de Morena Nascimento no período em que criava <i>Claraboia</i> , em 2010.....	114
Imagem 14 – Elenco do Balé da Cidade de São Paulo dançando a obra <i>Um Jeito de Corpo</i> , de Morena Nascimento, em 2018.....	115
Imagem 15 – Caetano Veloso e Morena Nascimento conversando durante <i>show</i> de Gerônimo no Pelourinho, em 2018.....	120
Imagem 16 – Cena de <i>Um Jeito de Corpo</i> , de Morena Nascimento	126
Imagem 17 – Morena Nascimento dando aula na Sala Olido, em São Paulo, no ano de 2016	133

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	13
2.	OUTRAS e OUTROS EM MIM: reverência e atravessamentos lá e cá	21
2.1.	MESTRAS E MESTRES: PONTES POTENCIALIZADORAS E EMANCIPADORAS DE DESEJOS.....	22
2.2.	PARCERIAS: O DESEJO DE AFETAR E SER AFETADA	46
2.3.	ENTREVISTA COM MINHA MESTRA INTERIOR: EXERCÍCIO DE SOLITUDE E REFLEXÃO SOBRE INDAGAÇÕES DURANTE TRAVESSIA.....	51
3.	DO LADO DE LÁ DO ATLÂNTICO: SONHO, RISCO, FORMAÇÃO E MISTÉRIOS NA ALEMANHA.....	56
3.1.	FOLKWANG, ESCOLA DE BRUXOS OU DANÇA COMO RELIGIÃO	59
3.2.	<i>LADY MARMALADE</i> : MEU UMWELT OU POSSÍVEIS RESSIGNIFICAÇÕES DA DANÇA MODERNA NO MEU CORPO OU AUTOARQUIÇÃO PARA PINA BAUSCH	72
3.3.	CARTA À PINA BAUSCH (ELA ME DEU UM BEIJO NA BOCA)	79
4.	DO LADO DE CÁ DO ATLÂNTICO: O lugar da música na criação, obras autorais e outros afetos	84
4.1.	O LUGAR DA MÚSICA NA CRIAÇÃO: “UMA HISTÓRIA DE FASCÍNIO, DE GUERRA E PAZ E DE UM ABRAÇO QUE TANTO ANSEIA QUANTO TEME”.....	89
4.2.	AS OBRAS AUTORAIS	99
4.2.1.	SEXO, AMOR E OUTROS ACIDENTES (2004, SÃO PAULO): preparando a travessia	100
4.2.2.	CLARABOIA (2010): vejo dentro, meu bem (adentrando na parceria com Andréia Yonashiro	107
4.2.3.	UM JEITO DE CORPO (2018, SÃO PAULO): conversas telepáticas com Caetano Veloso.....	115
5.	O ENCONTRO DAS ÁGUAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
	REFERÊNCIAS	134

An aerial photograph of a small, dark-colored boat floating on a vast, shimmering blue ocean. The water's surface is covered in numerous bright, sunlit ripples, creating a sparkling effect. The boat is positioned in the lower-middle section of the frame, leaving a small wake behind it. The overall scene is serene and expansive.

*“It’s always about finding something
which doesn’t need an answer”¹*

¹ “É sempre sobre encontrar alguma coisa que não carece de resposta” (tradução minha para frase de Pina Bausch).

Trecho de meu memorial

Nasci em 1980, em Minas Gerais, de uma mãe bailarina e um pai comerciante apaixonado por música. Do segundo casamento de minha mãe, ganhei um outro pai, negro, baiano, capoeirista e bailarino. Cresci acompanhando minha mãe e ele nos ensaios, coreografando, dando aulas, ficava brincando no chão das salas de ensaio sob os cuidados de outras bailarinas e bailarinos, colegas de meus pais. Nas férias, com meu pai progenitor, o que mais me deixava lembranças era a infinidade de gêneros musicais que ele ouvia durante o dia todo. Lembro-me de gostar muito de cantar, eu tinha uma vitrola no meu quarto e sabia cantar todas as músicas do Djavan. Apesar de ser filha de bailarina e também de bailarino-capoeirista, só fui demonstrar meu interesse pela dança aos 11 anos e, até então, nunca ninguém havia me sugerido frequentar aulas de dança. Naquela época, já morávamos em Campinas, pois meu pai bailarino-capoeirista tinha sido convidado para ser o chefe do Departamento de Dança da Universidade Estadual de Campinas, onde eu viria a estudar mais tarde.

Minha primeira aula de dança foi de jazz, e eu fui vestida com roupas que eram da minha mãe, da marca Backstage, bem famosa em BH nos anos 1980. Do jazz, fui parar na dança moderna, e um belo dia me disseram que eu deveria também começar a frequentar aulas de balé pra “melhorar minha técnica”. Era sofrido. Sempre foi, ainda é. Não cabia no corpo. Porque eu não me sentia propriamente dançando quando fazia balé. Mas a sorte de ter cruzado o caminho de professoras altamente responsáveis com o ensino do balé me proporcionou descobrir meu jeito de me apropriar dessa técnica e de me sentir livre nela, já que, em quase todas as minhas participações em trabalhos com grandes Cias de Dança, me era exigido praticar o balé. No fundo, acabei percebendo que o balé que eu experimentei com algumas mestras de grande relevância em meu caminho acrescentou muito ao meu repertório de movimento, tornando-me capaz de participar como intérprete de obras importantes da história ocidental da dança.

Com 15 anos descobri a dança de Holly Cavrell, quem mais tarde viria a se tornar minha professora na Graduação em Dança na UNICAMP. Comecei a fazer aulas com ela. Essa aula era destinada a bailarinas/os profissionais, e eu me sentia muito desafiada estando ali no meio de pessoas muito mais velhas e experientes que eu. A Holly foi relevante na minha

descoberta da dança moderna americana, e suas aulas me instrumentalizaram de uma maneira muito consistente. Posso dizer que aprendi a ser intérprete da dança com ela.

Aos 17 anos prestei vestibular pra dança, na UNICAMP. Meu pai bailarino-capoeirista me ensinou uma série de exercícios de artes marciais para me preparar para a prova. Passei. Ali comecei a entender a dança como expressão artística e não só como uma atividade física na vida da adolescente que eu era. Na UNICAMP, comecei a entender que eu podia criar minhas próprias danças, a partir do contato com a improvisação, do estudo da composição coreográfica, além de muitas disciplinas que facilitavam a interface da dança com a música, com a fotografia, com o cinema, com as artes plásticas.

Era um verdadeiro “banquete”. Ali eu estava tendo a chance de provar várias possibilidades de entender a dança no contexto artístico e desenvolvendo a capacidade de pesquisar e refletir sobre o seu fazer. Foi nesse início de estudo da dança que eu me deparei com um vídeo de “Café Müller”², num dia em que resolvi vasculhar a videoteca do departamento e me vi observando o vídeo numa espécie de encantamento terrível ao ver uma mulher repetindo incessantemente o movimento de pular e cair do colo de um homem. Eu nem sabia quem era Pina Bausch, os estudos de História da Dança estavam só começando.

Naquele dia, na antiga sala B do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, guardei em mim um sentimento violento de querer me aproximar daquilo de alguma maneira, ainda sem saber como, sentindo-me curiosamente muito próxima daquilo, mas ao mesmo tempo muito distante. Uma ideia monstruosa, de tão grande e distante, começou a crescer em mim. Eu passei a alimentar um dos meus maiores sonhos, tão violento, instintivo, desprovido de entendimento, como o sonho de ser mãe ou o sonho de um dia viver na Bahia para escrever este mestrado.

² A coreografia *Café Müller*, criada em 1978, sob a direção de Pina Bausch, é uma metáfora sobre a solidão, a falta de contato profundo, o questionamento sobre as relações, encontros e desencontros humanos, demonstrado por seis bailarinos, entre eles, a própria Bausch. Um lamento de amor, estruturalmente uma composição simples, mas que toca a alma e impressiona com a pureza e a sinceridade de expressão.

*A dança me conta sobre tudo o que minha alma já sabe, mas que
minha razão ainda não entende.*



Imagem 1 – Pequeno búzio encontrado na praia dos pescadores no Rio Vermelho
Fonte: Arquivo da pesquisadora

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação carrega consigo um discurso, um modo de afetar e ser afetado, reconfigurando a experiência em questão por meio de uma escrita confessional, autobiográfica e reflexiva, tentando forjar novos modos de fazer e perceber a dança. Apresenta-se aqui um compêndio de encontros e afetos presentes em um percurso intensivo com a dança, de dimensão artística e pedagógica, o qual dura mais de 25 anos, deixando pistas ou pontos de interseções de experiências que apontam possibilidades de questionamentos, maior maturação dos fatos e reflexões necessárias à pesquisa em dança hoje, gerando conhecimento *em* dança e *de* dança, e não somente *sobre* dança. Ainda, sob a inspiração de algumas definições sobre cartografia, esta dissertação dedica-se a olhar a dança como território de prazer e conhecimento e foi escrita no deleite de perder-se, encontrar-se e perder-se de novo, na medida em que a maneira de pesquisar se caracterizou por um estado de deriva, tratando esse ato como um exercício aberto, desprovido de expectativas sobre onde se vai chegar, acolhendo mistérios, desejos e incertezas do percurso. “É que a cartografia, com a sua falsa exatidão, costuma oferecer ideias muito deslavadas sobre as paragens que pretende descrever” (DOLINA, 2015, p. 51). Nesse sentido, a forma de dissertar sobre formação e processos de criação neste trabalho não prevê conclusões absolutas, mas a descoberta de novos *insights* e pistas para os próximos passos, a partir de uma relação íntima, afetiva e poética com os acontecimentos do caminho. Assim, entende-se este estudo como um organismo vivo, poroso, sempre vibrante e passível de questionamentos, o que torna o ato de pesquisar um ambiente experimental e pulsante.

Revisitando, redimensionando e organizando em forma de Diário Crítico minhas experiências com a dança – tendo como objetivo principal trazer o que é íntimo, permeável e questionável –, faz-se necessário disponibilizar detalhes dos acontecimentos artísticos constituintes de meu percurso, atentando-me aos fatos que provocam indagações e geram necessidade de questionamentos.

Por esta pesquisa apresentar enfoques múltiplos de investigação, utiliza-se da cartografia como metodologia fundamental, pela ótica da pesquisadora Sueli Rolnik³, mas também outros procedimentos metodológicos que estão em sintonia com o método cartográfico citado, tais como a autobiografia, a prática como pesquisa, bem como a meditação, a listagem de músicas como disparadores da memória, a investigação de cadernos de anotações/criações entre outros. Essa rede metodológica se propõe a atentar-se menos aos objetos e sistemas isolados e mais à ativação de uma rede complexa de acontecimentos da vida artística, tornando a reflexão não linear, em busca de revelar o trabalho do artista como uma vasta tessitura que atravessa tempo e espaço. O movimento de reflexão é prospectivo e retroativo, como comenta a doutora em linguística Cecília Almeida Salles: “Não se avança sem interpretar e avaliar o que já foi produzido” (SALLES, 2006, p. 56).

Ao contextualizar historicamente os eventos que compõem este percurso de relações e dar atenção aos meios com os quais seus elementos se entrelaçam e se implicam, acreditamos poder contribuir para a manutenção da dança como área potencializadora de produção de conhecimento, de múltiplas visões de mundo e de questionamentos das distintas realidades em que estamos inseridos, sem nos fixarmos a sistemas hierárquicos e hegemônicos de compreensão da vida. O conceito de rizoma emprestado da botânica, discutido pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari (1980), abraça a ideia desta pesquisa, a qual trata uma trajetória múltipla e híbrida com a dança como um sistema de linhas de fuga que buscam intensidades de interações, como se raiz, tronco, caule e folhas de uma árvore não pudessem mais ser dissociados. Para Deleuze e Guattari (1980), o rizoma é um elemento de resistência às forças que tentam unificar os saberes e a experiência, movendo-se em todas as direções. “Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE; GUATTARRI, 1980, p. 14).

Quando imaginamos que esta pesquisa pode ser constituída por um mapa de afetos, desejos, encontros artísticos que funcionam rizomaticamente, sintonizamos os conceitos de cartografia e rizoma, apontados, respectivamente, por Sueli Rolnik e Deleuze.

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido,

³ Sueli Rolnik (nascida em 1948, na cidade de São Paulo) é uma escritora, psicanalista, curadora, crítica de arte e da cultura e professora universitária. Perseguida pelo regime militar, viveu exilada na França entre 1970 e 1979. Retornou ao Brasil em 1979 e fundou o Núcleo de Estudos da Subjetividade da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), onde é professora até hoje.

adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (DELEUZE; GUATTARRI, 1980, p. 21).

E os autores completam: “Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como uma ação política ou como uma meditação” (DELEUZE; GUATTARRI, 1980, p. 21).

Assim como o mapa, o rizoma também apresenta tais características de possuir sempre múltiplas entradas e é dessa maneira que esta pesquisa se organiza, a partir da observação de um percurso artístico que é visto como um fluxo de intensidades de variadas entradas e saídas (ver figura “Pachamama” na página 19). Portanto, por seu caráter rizomático, esta pesquisa – uma vez que olha para muitos aspectos como formação, criação, dimensões pedagógicas e políticas da arte, deslocamentos e as implicações sobre afetar e ser afetado por todas essas experiências – buscou desenvolver-se a partir de uma rede de procedimentos metodológicos que abraçasse essa natureza múltipla de possibilidades, assim como acontece na construção de uma obra de arte.

A escrita vai compreender momentos de minha formação em dança, passando pela experiência como intérprete colaboradora em algumas companhias, a experiência na Alemanha para dançar no Tanztheater Wuppertal Pina Bausch e a volta ao Brasil, com um mergulho mais profundo em processos de construção de obras autorais que produzi/produzo como coreógrafa/diretora e que se caracterizaram por intensas parcerias e interlocuções com artistas de outros campos da arte. Não necessariamente esses eventos estarão em ordem cronológica, mas, sim, mapeados pela lógica do desejo, não como falta ou desequilíbrio, como propôs Platão (430-347 a.C.), mas como pulsão de vida, sede de novos agenciamentos, afetos, construtivismo (DELEUZE, 1992, 1988).

Muitas vezes a escrita desta dissertação, de característica híbrida⁴, será tratada de maneira poética, mais conectada a uma construção emotiva das palavras, num intuito mais confessional e afetoso ao descrever pessoas e acontecimentos, em memória viva, numa tônica sempre reflexiva. São, muitas vezes, associações “ilógicas”⁵ de pensamento que configuram uma relação de ordem onírica entre experiência e palavra e descartam, temporariamente, uma forma única de escrita. Na realidade, são devaneios que oferecem um campo de jogo emotivo e subjetivo entre leitora/leitor e pesquisadora. Ainda assim, acredita-

⁴ Refere-se aos textos em itálico na cor lilás ao longo de toda esta dissertação.

⁵ Conferir a obra poética de Manoel de Barros.

se que o jogo entre escrita acadêmica e escrita confessional, “ilógica”, coexistem, se complicam e se retroalimentam.

Sem constrangimentos, trata-se então de uma escrita do *eu* que permite o ir e vir entre a experiência pessoal, singular, e a dimensão coletiva dessa experiência, pois suas dimensões culturais e sociais vão para além de uma trajetória pessoal. E, portanto, esta pesquisa busca ser – e deve ser – a extensão de mim mesma, algo muito próximo de mim, como se meu corpo fosse bússola e mapa ao mesmo tempo, além de constituída por tantas outras e outros que me atravessam. Observo, sou observada, fazendo com que se estabeleça uma relação de cinestesia entre mim e as experiências em questão, diminuindo o hiato entre ciência e experiência até que o EU e AS COISAS desapareçam (FORTIN, 2009).

Dediquei-me a farejar a seguinte pergunta: um diário reflexivo de experiências que cartografa a trajetória de uma artista da dança pode gerar novas perspectivas e contribuições artístico-pedagógicas para esse campo do conhecimento?

Abraçando o conceito de interconexão levantado por Salles (2006), entendemos então que nos debruçamos aqui a investigar um sistema aberto de acontecimentos que carrega em si intensidades em busca de expressão. A ativação de rastros, memórias e legados no meu corpo, numa tentativa de recolher cacos da história, compostos muitas vezes por conhecimentos normatizados e formalizados, será ressignificada num fluxo de reflexões interconectadas e posicionamento reflexivo e questionador, por meio dos quais todas as ações observadas ao longo da minha trajetória têm igual relevância, de forma a constituírem um percurso sem hierarquias e ainda retroativo e prospectivo (SALLES, 2006). Dançar, dar aula, criar uma dança, aprender uma coreografia, observar alguém dançando e refletir sobre isso, ouvir e selecionar músicas, compor paisagens cênicas, entender como a luz atravessa uma dança e cria temperamentos, ensinar, aprender, falar, escrever, refletir, questionar, silenciar, afetar-se, inspirar-se, provocar e ser provocada por outras e outros artistas... tudo isso é matéria-prima para o desenrolar das reflexões aqui presentes.

Encontram-se nesta pesquisa reflexões e análises críticas sobre o fazer em dança a partir de três capítulos fundamentais: OUTRAS/OUTROS EM MIM: reverência e atravessamentos lá e cá; DO LADO DE LÁ DO ATLÂNTICO: sonho, risco, formação e mistérios na Alemanha; e DO LADO DE CÁ DO ATLÂNTICO: o lugar da música na criação, obras autorais e outros afetos.

No primeiro capítulo, OUTRAS/OUTROS EM MIM: reverência e atravessamentos lá e cá, irei refletir sobre como a presença de artistas que atravessaram meu percurso configurou

minha formação, a fim de reconhecer e reverenciar o conhecimento construído durante um período de aprendizado, honrar mestras e mestres e parcerias, como agentes que atravessam e constituem um percurso. Essa reverência se dará sem negar nem deixar de perceber a legitimidade dos aspectos que compõem um percurso, ainda que exista, através desta pesquisa, grande necessidade de atualizar formas enrijecidas de fazer e pensar a dança.

Pelo rastreamento de uma memória viva no corpo, irei descrever a forma como percebo meu percurso artístico, como este se iniciou e de que maneira processei as experiências em um ou mais modos de entender e fazer dança, a partir de um catálogo afetivo-reflexivo que filosofa sobre a presença de mestras e mestres fundamentais em meu percurso. Ainda nesse capítulo, tentarei encontrar os sentidos de todo o atravessamento que esse percurso promoveu, buscando estar atenta a uma suposta identidade construída com a dança, de forma apaixonada, numa dimensão de arte e vida onde não somente se faz dança, mas se vive nela e dela. Tais reflexões poderão inspirar novas gerações a buscarem pesquisar, escrever e entender seus próprios trabalhos.

Esse primeiro capítulo também busca refletir de forma crítica sobre aquilo que identifico como resquícios da dança moderna em minhas criações, decorrentes de minha formação, reconhecendo tais vestígios e atualizando-os com humor, crítica e profanação, como alimento para novos agenciamentos de material criativo⁶. Louppe (2000) aborda, em seu texto *Corpos Híbridos*, o fenômeno da “negação da herança”, quando diz que a dança contemporânea precisou abandonar e negar as heranças do modernismo. Na contramão dessa lógica, buscaremos entender como prosseguir na feitura e no entendimento de dança hoje, sem negar as origens ou apagar a relação desta com as lentas e profundas conquistas do corpo moderno. Contrapondo a “negação da herança”, sugiro à leitora e ao leitor imaginarem a dança contemporânea como um jarro de porcelana estilhaçado⁷, no qual a tarefa do artista que maneja esses estilhaços não seria a de varrer os cacos para fora da casa, mas sim acolhê-los, reuni-los em convenção e exigir-lhes que se atualizem por meio de *psicomagia*⁸. Ao longo

⁶ Tais atualizações e exercícios de profanação serão melhor percebidos no capítulo 3, o qual traz análises e reflexões das obras autorais que criei ao longo de minha trajetória.

⁷ Ver página 62.

⁸ *Psicomagia* é o nome que o escritor chileno Alejandro Jodorowsky dá a uma técnica por ele criada e exercida de suposta cura espiritual. A técnica se baseia na premissa de que o inconsciente aceita os atos simbólicos como se fossem acontecimentos reais de modo que um ato mágico-simbólico-sagrado poderia modificar o comportamento do inconsciente e, portanto, se bem-aplicado, curar certos traumas psicológicos. Esses atos são criados sob medida e são prescritos depois que o psicomago analisa as peculiaridades pessoais do paciente e estuda sua árvore genealógica. A partir dessa ideia, e ironicamente, podemos pensar a dança moderna como um

dos capítulos, será possível perceber como essa lógica de não negação das heranças do pensamento moderno permeia de forma lúdica e questionadora o trabalho autoral em questão.

Como criadora, interessa-me mergulhar nas brechas poéticas que essa analogia do jarro estilhaçado nos traz, como um dispositivo de criação e investigação cênica, acolhendo, assim, tudo o que resta de moderno em meu corpo, em minhas ideias, em meu modo de gerenciar coreografias, tratando o modernismo como um inimigo amigável, de forma bem-humorada, possibilitando profanar aquilo que queremos transformar. E profanar, aqui, pela lente de artista, não significa maldizer, desonrar, insultar, de acordo com o conceito bíblico. Muito pelo contrário, profanar um objeto é também amá-lo, é poder brincar com ele, como uma criança que desafia as lógicas impostas pelo mundo adulto. É possível verificar rastros dessas profanações no terceiro capítulo, que apresenta análise e reflexão sobre obras autorais, as quais são justamente o resultado de todos os atravessamentos e afetos (estilhaços) da travessia que vivenciei e vivencio com a dança.

No segundo capítulo, *DO LADO DE LÁ DO ATLÂNTICO*: sonho, risco, formação e mistérios na Alemanha, vou me concentrar em relatar experiências do período em que morei na Alemanha, vivendo de dança e para a dança, amparando a discussão por uma necessária contextualização histórica sobre os lugares por onde passei e os artistas com os quais me encontrei. Irei relatar minha passagem pela escola superior de artes Folkwang Hochschule⁹, onde cursei minha segunda graduação, e adentrar as reflexões sobre as diferenças nos modos de trabalhar dança nos contextos pelos quais vivenciei, no Brasil e na Alemanha. Relatarei a experiência de ter dançado com a Tanztheater Wuppertal Pina Bausch por uma carta que escrevo à própria Pina, aproximando-me de discussões sobre a tradição e a contemporaneidade na dança, a experiência de dançar seus repertórios e os entendimentos que esta pesquisa possibilitou, em tempo presente à sua escrita, sobre esse período de experiências na Alemanha.

O terceiro capítulo, *DO LADO DE CÁ DO ATLÂNTICO*: o lugar da música na criação, obras autorais e outros afetos, é uma descrição reflexiva que aprofunda o tema da criação e como ela se deu ao longo de mais de 20 anos de percurso autoral no Brasil, antes e

trauma. E como todo trauma, se o negarmos, ele nos perseguirá por toda a vida (JODOROWSKY, 2009).

⁹ *Folkwang Hochschule* é uma escola superior de artes fundada e dirigida por Kurt Jooss, em 1927, na cidade de Essen, na Alemanha. Suas características e os contextos pelos quais foi fundada e mantida ao longo de todos esses anos serão elucidados no segundo capítulo desta dissertação.

depois da experiência na Alemanha. Ou seja, nesse capítulo poderemos refletir sobre os impactos de todas as experiências discutidas nos capítulos anteriores. Descreverei o processo de criação de algumas de minhas obras, aguçando a percepção acerca dos conteúdos e dos impulsos que levaram à criação de cada uma delas e os impactos que algumas receberam após as experiências fora do Brasil, especialmente na experiência com Pina Bausch. Como se eu pudesse então me ver, ao mesmo tempo do lado de cá e de lá do Atlântico, num exercício de amor e profanação da experiência vivida com a dança e com Pina Bausch, descreverei os procedimentos de criação de algumas de minhas obras autorais.

Será possível reconhecer no decorrer desse capítulo, de forma distribuída pelos assuntos que permeiam a escrita, reflexões acerca de estudos sobre o papel da intuição na criação e como esse modo de operar vem se afirmando como uma forma legítima de raciocinar e gerar caminhadas contundentes na direção de configurar processos artísticos, diferentemente do que muito já se disse sobre a intuição, a qual sempre ficou limitada a ser descrita como um aspecto menos importante ou reservada a um conjunto de escolhas sem sentido, pouco racionais.

Durante esta pesquisa, houve uma constatação muito considerável sobre a importância da música na construção de minhas obras e nos processos de ensino-aprendizagem. Portanto, discutirei, também no capítulo 3, entre outros elementos que constituem minhas obras, o papel da música como uma espécie de ignição-mãe que deflagra inicialmente todo o meu processo de criação, disparando as imagens constituintes de minhas danças e o diálogo entre todas as camadas artísticas que podem constituir um trabalho – luz, imagem, roupa, dramaturgia, sonoridades entre outras.

Após a discussão do terceiro capítulo, faremos as nossas considerações finais, as quais não findam esta pesquisa, mas provocam um estado de continuidade através de devaneios e questionamentos acerca da vida e da arte numa tentativa de responder à questão inicial movedora deste estudo. Por ser esta uma pesquisa sentimental, a qual mergulha na intensidade dos afetos presentes nos encontros e desencontros inerentes a qualquer trajetória, o corpo aqui, movido pelo desejo, disponibiliza-se a um estado de alta porosidade para detectar, num percurso cartografado, quais questões e indagações desabrocham da relação de uma artista com a sua dança, atualizando os entendimentos dessa relação e possibilitando que os conhecimentos produzidos com a dança, ao serem compartilhados com outros pesquisadores e artistas da área, sejam sempre matéria viva, passíveis de atualização, e, assim, gerem mais desejos e conseqüentemente mais agenciamentos e fazeres (DELEUZE; PARNET, 1977).

*Lembro-me do que me embrulha as vísceras.
De todo o resto eu esqueço.*



Imagem 2 – Pachamama, mãe da terra

2. OUTRAS E OUTROS EM MIM: REVERÊNCIA E ATRAVESSAMENTOS LÁ E CÁ

Quando trabalhamos estamos forçosamente na solidão absoluta. Não podemos fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho ilegal [*noir*], e clandestino. No entanto, é uma solidão extremamente povoada. Não de povos de sonhos, de fantasmas nem de projectos, mas de encontros. (DELEUZE; PARNET, 1977, p. 13).

O interesse em pesquisar uma travessia com a dança a partir dos encontros deste percurso, pela lente dos afetos, deve-se ao fato de detectar na trajetória em questão que as experiências vividas foram e vêm sendo movidas por uma relação afetiva com os objetos de interesse/desejo encontrados no caminho, sejam pessoas, temas, conceitos, linhas de trabalho, lugares, músicas entre outros. Sabemos que é difícil definir o que são os afetos, pois este é um tema que vem sendo pouco estudado no contexto da pesquisa acadêmica, mas sabemos igualmente que eles têm um poder inegável sobre a forma como nos relacionamos com os outros, uma vez que moldam nossa experiência no mundo (PAIS, 2015).

Segundo a pesquisadora portuguesa de dramaturgia e crítica de teatro Ana Pais (2015), na conferência *O Poder dos Afetos* (Culturquest – Lisboa), afetos são performativos, visto que circulam na vida cultural e social de forma invisível e atravessam fortemente as relações que estabelecemos com o que nos rodeia. “Sensíveis e manifestos no corpo, os afetos são, porém, intensidades que circulam em todos os espaços sociais, complicando as fronteiras entre o individual e o coletivo, o privado e o público” (PAIS, 2015, s. p.).

“Como afetamos e somos afetados pelos ambientes de que participamos?” (PAIS, 2015). Essa pergunta da autora inspira a escrita cartográfica na busca de entender como a experiência afetiva com os fatos intensivos de uma vida dedicada à dança, a meu ver, modula o pensamento e a ação e contextualiza os “porquês” da configuração de uma maneira de pensar e produzir dança. Quando situamos e colocamos em perspectiva as implicações dos afetos em nossas construções artísticas, ideológicas e políticas, podemos nos questionar e refletir sobre como queremos, a partir de então, prosseguir. Sendo assim, opto por olhar para minha trajetória com a dança buscando, de forma minuciosa, entender os contextos pelos quais fui afetivamente atravessada e atravessei, fazendo um levantamento dos episódios e das pessoas mais relevantes em minha trajetória como bailarina, coreógrafa e professora. As experiências artísticas elegidas como foco desta pesquisa me possibilitaram mergulhos em

processos profundos de aprendizados, constituindo gradualmente o que me parece ser, até então, uma maneira própria de pensar e fazer dança.

Utilizando-me do modo de entender cartografia, segundo Rolnik (1989, p. 23), e tentando “dar língua para afetos que pedem passagem”, busco um mergulho nas intensidades de minhas experiências vividas com a dança e afetuosamente vou elegendo e devorando aquelas que vão me parecendo possíveis de se tornarem elementos para comporem e serem discutidos com os outros nesta pesquisa.

2.1. MESTRAS E MESTRES: PONTES POTENCIALIZADORAS E EMANCIPADORAS DE DESEJOS

Quando elenco mestras e mestres que fizeram parte de meu percurso na dança, não intento referir-me a elas/eles por seu caráter lendário ou mítico, como figuras de verdades inabaláveis e impermeáveis em seus modos de pensar, trabalhar. Procuro reconstruir em meu discurso, ou ao menos refletir sobre a maneira como entendemos hoje, o papel de mestras e mestres em nossas vidas; refiro-me a estes como pontes potencializadoras do meu próprio desejo e da conexão com o mundo. Trato-lhes como esse outro que nos afeta e permanece em nós como presença viva em nossas criações, em nossos modos de existir, sentir, pensar (ROLNIK, 2021). E o processo de compreensão desses afetos se dá dentro desta pesquisa, em tempo real em que esta é produzida, em paralelo à minha produção artística, que também segue existindo enquanto pesquiso. Novas mestras e mestres também vão surgindo durante este caminho e aproveito para expressar aqui minha imensa gratidão às pessoas que colaboram direta ou indiretamente com este estudo: minha orientadora, membros da banca examinadora entre outras tantas.

Quando falo de desejo aqui, não me refiro ao desejo como vontade ou falta, como já falado anteriormente na Introdução. Ao sintonizar essa reflexão com os conceitos que Deleuze (1988, 1992) traz acerca do desejo, nesta dissertação, este é tratado como aquilo que impulsiona a vida, buscando sempre atravessar alguma coisa ou ser atravessado por ela. Mestras e mestres representam uma espécie de fonte de elevação e transformação da minha percepção sobre a natureza presente no modo como eu escolho realizar as coisas, o que intensifica minha relação com meu propósito, que é a dança. Representam muito mais um símbolo de algo que me convida sempre a me rever do que imagens enrijecidas e suas certezas absolutas e lendárias.

Nesse sentido, as mestras e os mestres se tornam pontes que potencializam o desejo numa busca infinita por descobrir sempre mais sobre mim mesma e o fazer e pensar dança. Acredito que representam mais que pessoas, são princípios atuando através de pessoas, e estes, sempre passíveis de atualização, é que são evocados e revistos a cada vez que me lembro delas/deles, como um pedaço de ferro que é magnetizado quando está perto de um ímã. Desse modo, deixam de ser lendas, na medida em que nos convidam a conectarmos com o mundo e com nossos próprios propósitos, orientando-nos em nossa realização autoral, tornando-se, então, figuras porosas, passíveis de questionamentos e parte do jogo do agora, num processo constante de reflexão e atualização de nossos desejos.

Os professores educadores Jorge Larrosa e Walter Kohan, no prefácio do livro *O Mestre Ignorante*, escrito em 1987 por Jacques Rancière, dizem que a experiência, e não a verdade, é que dá sentido à escritura, de modo que, ao escrevermos, deixamos de ser o que somos para ser outra coisa, pois liberamos assim certas verdades enrijecidas através do estudo, da pesquisa. Por isso, faço aqui minha reverência às minhas mestras e mestres que representaram pontes facilitadoras de minhas travessias com a dança sem jamais me conduzirem em verdades absolutas, mas me provocando a atingir uma percepção aguçada sobre minhas próprias experiências, meus paradoxos e as subjetividades das escolhas, inspirando-me a forjar ferramentas próprias para um entendimento também próprio de meu caminho, como sujeito singular no mundo.

Uma língua sem sujeito, só pode ser a língua de uns sujeitos sem língua. Por isso tenho a sensação de que essa língua não tem nada a ver com ninguém, não só com você ou comigo se sim com ninguém, que é uma língua que ninguém fala e que ninguém escuta, uma língua sem ninguém dentro. Por isso não pode ser nossa, não só porque não pode ser nem a sua nem a minha, mas também, e sobretudo, porque não pode estar entre eu e você, porque não pode estar entre nós. (LARROSA, 2005, p. 25).

Foram essas pessoas, como pontes potencializadoras dos processos, que me fizeram entender-me como sujeito que opera sempre *entre*, passível de duvidar, questionar, construir uma visão de mundo a partir do diálogo, da diferença. Aprendi com elas/eles a duvidar sempre daquilo que generaliza ou padroniza, massacrando singularidades e subjetividades de um percurso. Ainda, reverenciar e iluminar os que vieram antes de nós nos ajuda a contextualizar, atualizar e, inclusive, profanar certas realidades; acredito que a ideia de profanação é muitas vezes, para a arte, um dispositivo de criação, pela decorrente tentativa de redimensionar e subverter a realidade que a arte tem.

Ao reverenciar mestras e mestres, busco entender como os aprendizados ressoam em minhas experiências, contextualizando ensinamentos, realocando-os e até os profanando¹⁰, guiando-me na busca de minha própria maestria, minha voz própria. Para tanto, é preciso adentrar a memória, lembrar daquilo que um dia nos impulsionou em nosso caminho. Mas a memória, aqui, não se trata de algo estático, distante do corpo, algo que se pode visitar no passado e depois voltar para um suposto “presente”. Na obra *Uma pedagogia da memória-ação*, escrita em 2009 pelo ator, pesquisador e professor Renato Ferracini, é dito que:

A memória não é acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes no corpo-agora. Aquilo que chamamos de lembrança se borra em suas bordas e núcleos e deixa rastros de vibração de supostas lembranças originárias. Não é arquivo a ser acessado porque essas virtualidades não são armazenadas, mas existem em uma duração de intensidades que atualizam e pressionam uma atualização de ação e afeto presente. Portanto a memória é uma duração que se recria e se atualiza o tempo todo. MEMÓRIA É CRIAÇÃO e também RECRIAÇÃO. Uma constante criação e recriação de atuais que são gerados por virtuais em turbilhamento. (FERRACINI, 2009, p. 21).

A memória aqui está no corpo e é corpo. E corpo não é estanque, mas sim um objeto de conectividades pulsantes que vibra em tempo real. Por isso, nessa pulsação e nessa vibração, as memórias que serão ativadas aqui potencializam atualizações de entendimento, referências e desejos em um caminho autoral com a dança e com a vida.

Início, então, com um levantamento, o qual é também reverência e gratidão, de artistas da dança que foram relevantes para constituir essa terra, esse chão que possibilitou/possibilita meu caminhar como artista, mergulhando nos afetos e nas intensidades das primeiras imagens e conceitos que se formaram ao longo de um período de formação, atuação profissional, até este momento de recolhimento em que me encontro agora, onde tento achar brechas para entender a fundo uma maneira de fazer e viver a arte, questiono meus próprios entendimentos e atualizo minhas feitura de danças hoje.

Este levantamento compreende fatos relevantes de um período que vai da minha primeira aula formal de dança, em 1991, até os dias de hoje, em que sigo vivendo de e para a dança, contemplando a presença de pessoas emblemáticas em meu processo de formação e atuação profissional. O que importa aqui é detectar e entender nesta pesquisa como o pensamento de corpo dessas mestras e desses mestres teve suas reverberações no meu corpo, que pensa e vive um outro tempo como uma artista criadora da atualidade. Sabemos que é

¹⁰ Entendo que o ato de profanar – diferentemente do que o é para os cristãos – é, para os artistas, uma espécie de prova de amor. Se tenho a necessidade de profanar o sentido de algo, é porque esse algo é importante para mim.

possível perceber muitas mudanças no contexto nacional e internacional de dança e suas transformações estruturais de pensamento entre a década de 1940 e os anos 2000 e, certamente, tais mudanças também aconteceram de modos e em tempos muito distintos no Brasil e na Europa.

As pessoas artistas eleitas¹¹ para compor esta coleção de mestras e mestres são: Silvana Nascimento (minha mãe)¹², Eusébio Lobo (meu pai), Holly Cavrell, Graziela Rodrigues, Angela Nolf, Inaicyra Falcão, Dudude Hermann¹³, Tuca Pinheiro¹⁴, Malou Airadou¹⁵, Lutz Foster¹⁶, Dominique Mercy¹⁷ e Pina Bausch¹⁸. Representam pessoas de

¹¹ Todas as pessoas citadas que não são apresentadas em nota de rodapé mantêm currículo Lattes, que podem ser conferidos no site www.lattes.cnpq.br.

¹² Mulher, branca, brasileira, nasceu em 1959, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Estudou Balé Clássico pelo método Royal Academy of Dance. Com 12 anos já lecionava para crianças em uma escola de ensino fundamental. Também estudou dança moderna entre as décadas 70 e 80, frequentando aulas e cursos com nomes como Ivaldo Bertazzo, Bettina Bellomo, Rolf Gelevsky, Lennie Dale, Theo Jamison, Rodrigo Pederneiras, Garciela Figueiroa, Dudude Hermann, Norma Binagle, Fred Romero, dentre outros. Juntou-se à Escola Corpo, dos irmãos Pederneiras. No ano de 1980, se tornou mãe e dava aulas de jazz numa escola dirigida por Maria José Marinho, mestra de ioga, com quem apresentou, ao lado de Ravi Shankar, no Grande Teatro do Palácio das Artes, uma coreografia chamada “Dança de Shiva”. Em 1981, durante um curso de jazz na Academia Internacional de Balé, conheceu Eusébio Lobo, que viria em pouco tempo a se tornar meu segundo pai. Dançou e lecionou no Núcleo Artístico, dançando profissionalmente no Grupo Camaleão, dirigido por Marjore Quast e Eusébio Lobo. Em 1987 se mudou para a cidade de Campinas e frequentou aulas com Holly Cavrell, coreógrafa com quem colaborou também na criação de figurinos. Atualmente trabalha a dança como ferramenta de autoconhecimento, integrada com terapias sistêmicas e constelações familiares.

¹³ Mulher, branca, brasileira. Estuda e trabalha desde a década de 70 a pedagogia de ensino da dança contemporânea. Trabalha com artistas de áreas como música, teatro e artes plásticas. Ao longo de sua formação, teve sempre como fomento o encontro com grupos diversos de arte. Trabalhou como professora e coreógrafa para o Grupo Galpão, a Cia Burlantins, o Grupo de Dança 1º Ato, a Companhia de Dança do Palácio das Artes, o Grupo do Beco do Conglomerado Santa Lúcia, o Oficínio Galpão Cine-Horto. Fez parte da geração formada pelo grupo Transforma, como minha mãe, do Centro de Dança Contemporânea criado e gerido por Marilene Martins, onde permaneceu de 1970 a 1981, primeiramente como aluna e mais tarde como bailarina, professora, coreógrafa e durante um ano (1981) como diretora artística. Foi nessa época que realizou seu primeiro trabalho coreográfico, “Escolha seu Sonho”, criado para o grupo. Fundou e dirigiu a Bemvinda Cia de Dança, de 1992 até meados de 2007, no intuito de aprofundar e inventar uma dança conectada às discussões sobre o ser humano do nosso tempo, o corpo que escuta, registra e escreve a dança que o habita.

¹⁴ Homem, branco, brasileiro, nascido em Belo Horizonte, em 1960, vêm desenvolvendo seus estudos no Brasil e no exterior junto a professores com linguagens e técnicas diferentes, mas sempre voltado à pesquisa da investigação e da improvisação como ponto de partida para a criação e composição coreográfica. Seus processos de criação envolvem participação direta com os intérpretes, criadores e pesquisadores envolvidos neles. Já coreografou diversos grupos brasileiros e estrangeiros tais como: Cia de Dança do Palácio das Artes (1983-1984); Ballet Teatro Guairá (1984-1988); Primeiro Ato Grupo de Dança (1991-1999); Bemvinda Companhia de Dança (2001-2000); Zikzira Physical Theatre (2002-2005); Meia Ponta Cia de Dança (2006-2008).

¹⁵ Mulher, branca, francesa, nascida em Marseille no ano de 1948. Estudou dança na Opéra de Marseille e integrou profissionalmente o grupo dessa instituição e, em seguida, integrou o Ballet Russes de Monte Carlo e o Ballet Théâtre Contemporain, em Amiens. Trabalhou no início da década de 1970 em Nova York com Manuel Alum e Paul Sanasardo e lá conheceu Pina Bausch, que a contratou em 1973 para integrar o Tanztheater Wuppertal. Airaudo tornou-se uma das dançarinas formadoras do Tanztheater Wuppertal. Ela apareceu em uma variedade de peças de Bausch: *Fritz*; *Ifigênia em Tauris*; *A morte de crianças*; *Orfeu e Eurídice*; *Café Müller*; *Bandoneon*, e dançou o solo em *Le Sacre du Printemps (Sagração da Primavera)*. Ela também trabalhou com Carolyn Carlson e fundou o grupo La Main, em Paris, com Jacques Patarozzi, Dominique Mercy, Helena Pikon e Dana Sapiro. Desde 1984, Airaudo é palestrante e professora de dança na Folkwang Hochschule, em Essen,

nacionalidades e linhas de trabalho distintas. Encontram-se geograficamente entre Brasil e Alemanha, dois países separados por um oceano, e fazem parte de um recorte temporal de entendimento e atuação na dança que compreende os anos de 1940 a 1980. As formas como configuraram seus modos de ensino e aprendizagem com a dança estão completa e intensamente conectadas ao contexto da modernidade e do pensamento de corpo que esse período produziu ao longo do século XX. O recorte definido para análise neste capítulo compreende experiências decorrentes desses dois lugares por onde passei num período que atravessa o ano de 1991 até 2021.

A partir de 1980, ano em que nasci, houve na Europa, especialmente na França, uma ruptura muito forte em relação ao pensamento moderno até então vigente em todos os campos da arte, havendo o que Louppe (2000) aponta como uma rejeição das conquistas da

onde é chefe do Instituto de Dança Contemporânea. Trabalha como coreógrafa do Folkwang Tanzstudio, do Ballet de Lorraine e do Grand Théâtre de Genève. Sua produção *Somewhere* no Theater Renegade, na cidade de Bremen, foi convidada em 2012 para a TanzplattformTanzplattaform Deutschland.

¹⁶ Homem, branco, alemão, nasceu em 1953 na cidade de Solingen. Formou-se em dança na Folkwang Hochschule em Essen, estudando com Hans Züllig e Jean Cébron. Até 1978, foi membro do Folkwang Tanzstudio e, após esse período, em 1975, se mudou para a cidade de Wuppertal para integrar o Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch. De abril de 2013 a 2016, assumiu a direção artística da companhia. Nas temporadas entre 1981/1982 e 1984-1986, viveu em Nova York, dançando na Companhia de Dança de José Limón. Na mesma época, dançou coreografias de Limón, Anna Sokolow e Meredith Monk. Além de seu trabalho em Wuppertal, ele também trabalhou com Robert Wilson em produções de La Scala, em Milão. Em 1988, participou da montagem *Greetings Cosmopolitan* na Ópera Estadual de Hamburgo. É professor de dança contemporânea desde 1991 e responsável pelo curso de dança da Folkwang Hochschule. Deixou a atividade de ensino durante o tempo de sua direção artística do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, de 2013 até 2016. Sua aparição na peça *Cravos*, na qual acompanhou a música *The Man I Love*, cantada por Sophie Tucker, com a língua de sinais para os surdos-mudos, permaneceu em memória especial com o público. Desde o Festival de Dança da Primavera de 2008, em Utrecht, ele foi convidado com sua obra solo biográfica *Retrato de um Dançarino* a palcos internacionais, na qual também retrata sua relação com Pina Bausch.

¹⁷ Homem, branco, francês, bailarino, membro da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch desde 1974. Formou-se em dança clássica e foi viver em Nova York em 1972, onde conheceu Pina Bausch, que o convidou para integrar sua recém-formada Companhia de Dança chamada Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, onde permanece trabalhando até hoje. Dominique foi um cocriador de muitas coreografias e peças de Pina Bausch e se tornou um dos mais famosos dançarinos contemporâneos, recebendo o Bessie Award, em 2020, pela atuação em *Masurca Fogo*, de Pina Bausch. Imediatamente após a morte de Pina Bausch, ele foi unanimemente nomeado como o próximo diretor artístico da companhia, com Robert Sturm, em outubro de 2009.

¹⁸ Mulher, branca, alemã, nasceu na cidade de Solingen, em 1940 e morreu em Wuppertal, em 2009. Coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora da emblemática Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, companhia que revolucionou o pensamento da dança. Aos 14 anos, Bausch ingressou na Folkwang Hochschule, em Essen. Dirigida pelo maior e mais influente coreógrafo alemão da época, Kurt Jooss, no ano de 1958 e aos 19 anos, foi uma das poucas estudantes alemãs a conseguir uma bolsa de estudos em Nova York, na Juilliard School of Music. Nos EUA, teve a oportunidade de vivenciar um intenso movimento de dança moderna, trabalhando com coreógrafos renomados como José Limón, Antony Tudor, Alfredo Corvino, Margaret Craker, dentre outros nomes. Tornou-se membra do Ballet de Nova York e do Ballet da Metropolitan Opera. No ano de 1962, Bausch retorna à Alemanha ingressando-se como solista no Ballet da Folkwang. Onze anos depois, em 1973, foi convidada para tornar-se diretora do teatro municipal de Wuppertal, onde nasceu o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

modernidade e seus modos de transmissão, alimentando “o sonho de uma dança sem nenhuma relação com as lentas e profundas conquistas do corpo moderno, o sonho de uma dança sem origens” (LOUPPE, 2000, p. 35).

No Brasil dessa época, havia uma multiplicidade de modos de entender e produzir a dança, fosse no âmbito acadêmico, nos cursos de Graduação em Dança, os quais se fortaleciam cada vez mais, fosse na consolidação de vários grupos oficiais de dança, que, de um modo ou de outro, ainda perpetuavam o balé e a dança moderna como linguagens predominantes em sua produção. Contudo, certamente o movimento que começava a acontecer na Europa, marcado por rupturas com os modos de ensino, aprendizagem e produção de dança pautados pelo modernismo, também começava a surgir no Brasil, configurando aos poucos um outro cenário para a dança cênica profissional.

A partir do levantamento de mestras e mestres influentes em meu processo de formação como artista, debruicei-me a investigar o grau de intensidade com o qual mantinham as heranças do Modernismo em seus modos de trabalhar e traduzir a dança e percebo que a maioria deles preservava fortemente os mecanismos de criação e o olhar para o corpo baseados nos princípios da dança moderna e do balé clássico, mesmo após a década de 1980, que disparou rupturas e apontou novos olhares. Majoritariamente, compõem um grupo de pessoas brancas, de situação socioeconômica privilegiada, as quais tiveram a oportunidade de estudar dança e participar de grupos renomados, bebendo em fontes de conhecimento provenientes da Europa, dos Estados Unidos ou de uma classe de dança constituída no Brasil com iguais privilégios.

Meus únicos professores que traziam um saber de dança procedente das interconexões entre culturas afrodiáspóricas para o Brasil foram Eusébio Lobo e Inaicyrá Falcão. Ambos vieram da Bahia, de contextos distintos, porém, foram participantes ativos da Escola de Dança da UFBA, em Salvador, e compunham naquele momento o grupo de docentes do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, onde cursei minha primeira graduação em dança, também tinham conquistado uma situação socioeconômica privilegiada.

Apesar de Inaicyrá e Eusébio terem também tido um forte mergulho nos estudos das danças ocidentais, foi através dessa mestra e desse mestre que pude ter meu primeiro contato com a linguagem da dança no contexto afro-brasileiro, e acredito que isso tenha sido da maior importância em meu percurso no sentido de decolonizar o olhar para uma dança predominantemente branca, ocidental e detentora de saberes hegemônicos que tive na maior parte de minha formação. De um lado, Eusébio trazia uma pesquisa que envolvia dança

moderna e capoeira e buscava entender como esses dois saberes poderiam dialogar no sentido de criar uma técnica que trouxesse habilidades para o corpo a partir de um método resultante desse diálogo. Além disso, trazia conhecimentos de artes marciais, apreendidos ao longo de um período que viveu nos Estados Unidos¹⁹, e aplicava isso aos procedimentos de preparação corporal de seus alunos e alunas.

Inaicyra, em suas pesquisas sobre processos criativos, nos oferecia a possibilidade de investigar a dança a partir de um mergulho na ancestralidade. A dança afro-diaspórica de Inaicyra e de Eusébio e a oportunidade de ter tido o contato com seus saberes e pesquisas abriram brechas importantes em meu caminho, num momento em que eu ainda tinha 17 anos e iniciava um processo de formação com a dança. Essa situação provocou, desde então, um forte interesse de minha parte em estudar a capoeira, o maculelê e outras danças provenientes de várias regiões da África, que pude conhecer primeiramente a partir de Inaicyra e Eusébio e acerca das quais depois fui buscar aulas e cursos oferecidos por artistas como Luciane Ramos²⁰ (SP), Fanta Konatê²¹ (Guiné Conacri - SP), Irineu Nogueira²² (SP) e Rosângela Silvestre²³ (BA).

¹⁹ Conferir a primeira tese de doutorado em Dança no Brasil – *Método Integral da Dança: um estudo sobre exercícios técnicos centrados no aluno* (SILVA, 1993).

²⁰ Luciane Ramos Silva (São Paulo, 1977). Artista da Dança, antropóloga, educadora. Baseando-se em corporeidades africanas e afrodiaspóricas, articula as ideias de pluralidade, movimento e transformação em seus trabalhos. Sua produção reflete sobre a ancestralidade negra e seus fundamentos presentes na cultura de países que, como o Brasil, trazem heranças africanas em suas culturas e viveram a experiência colonial.

²¹ Cantora, bailarina, compositora e ativista cultural fundadora do Instituto África Viva, vencedora do Prêmio Luiza Maurin e considerada uma referência cultural da Guiné Conacri. Fanta nasceu na Guiné, na capital Conacri, no seio de uma das famílias mais representativas da arte tradicional Malinke da região do Hamaná, sendo considerada uma das representantes da cultura mandinga. Como artista, Fanta participou na adolescência nos Balés “Hamaná”, “Faretá”, “Bolontá” e “Soleil d’Afrique”, em Conacri. Já adulta, tornou-se cantora, bailarina e compositora, tendo apresentado o seu trabalho no Japão, na Suécia, na Polônia, na Argentina, no Chile e no Brasil. No campo social, Fanta foi arte-educadora na ONG Médicos Sem Fronteiras e coordenadora do Instituto Famodou Konatê, em São Paulo. Fanta foi também cofundadora do Instituto África Viva, com Luis Kinugawa. Essa organização promove a integração das culturas da Guiné e do Brasil, visando ao desenvolvimento humano e à inclusão social.

²² Irineu Nogueira é bailarino, professor de dança e coreógrafo nascido em São Paulo; aborda e incorpora referências e experiências da dança contemporânea em diálogo com a diversidade da cultura afro-brasileira, criando uma metodologia única para o corpo que dança. Tem mestrado em Performing Design and Practice pela Central Saint Martins (University of the Arts London) e lecionou dança no emblemático The Place e na prestigiosa Guildhall School of Music & Drama, em Londres. É sócio do International Samba Congress Europe, realizado pela primeira vez na cidade de Munique, em 2019. Atualmente vive entre Inglaterra e na Alemanha e conduz oficinas de dança por diversos países.

²³ Coreógrafa, professora, dançarina e criadora da Técnica da Dança Silvestre, Rosângela é professora de dança desde 1981. Formou-se bacharela em dança e pós-graduada em coreografia. Ela pesquisou dança e música no Brasil, na Índia, no Egito, no Senegal e em Cuba. Adquiriu treinamento em técnicas tão diversas e experimentou inúmeras expressões de dança – como Alemanha Theater Dance, Contemporary, Folkloric, bem como as danças tradicionais da África.

Graziela Rodrigues, no mesmo período, também foi uma mestra que atravessou meu caminho e trouxe conhecimentos descentralizados do saber hegemônico ocidental, embora também tenha feito parte de sua formação uma forte influência do balé clássico, pelo período em que trabalhou com Marika Gidali²⁴. Ela foi de extrema importância para o entendimento da cultura popular na dança no Brasil, iluminando como objeto de suas pesquisas o trabalho de mulheres candangas, *stripteasers*, boias-frias, cortadoras de cana, moradoras de rua, colhedoras de café, mulheres xavantes, também em entender como as subjetividades contidas nos trabalhos destas poderiam inspirar e nutrir o trabalho artístico produzido por jovens intérpretes e criadoras/es²⁵. A presença de Graziela Rodrigues em meu percurso amalgamou potências de discursos femininos e feministas na dança, e isso influencia meu trabalho até hoje desde minha criação *Uma Conversa entre Mulheres e Coisas*²⁶, em 2001.

Podemos dizer que o que configurou meu início de formação nessa área se caracteriza por um recorte de dança cênica e profissional, marcada pelo Modernismo, porém, também por um pensamento irrigado por multiplicidade de entendimentos sobre a dança, provenientes de linhas de trabalho também múltiplas. Nessa multiplicidade me forjei, escolhendo a dança como caminho intensivo de arte e vida.

Minhas primeiras imagens de dança foram minha mãe e meu pai, que eram artistas da área, e foi a partir da minha observação silenciosa de como viviam e atuavam que aprendi a entender que aquele podia ser um caminho de vida, o que me trouxe, posteriormente, uma inabalável confiança de que a dança seria meu ofício, meu sustento, minha forma de atravessar e ser atravessada pelo mundo.

Após minha mãe e meu pai vieram tantas outras/outros, aqui no Brasil e além-mar, num país distante do meu, o qual mais tarde viria a se tornar minha segunda casa. E é nesse território transatlântico que decido debruçar meu olhar e meu foco de atenção, acolhendo experiências vividas lá e cá, atentando-me aos fluxos de informações que processei durante essas travessias e às consequências que elas exercem hoje sobre meu trabalho como artista da dança. A seguir, uma coleção de escritos histórico-afetivos de minha relação com minhas primeiras mestras e mestres para entender um pouco de seus contextos e de como esses

²⁴ Marika Gidali é uma bailarina húngara radicada no Brasil. Fundadora, junto a Décio Otero, do Ballet Stagium. Atuou como bailarina no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Na área da educação e inclusão social está à frente de projetos sociais com grande repercussão.

²⁵ Conferir método Bailarino Intérprete Pesquisador (BPI), de Graziela Rodrigues.

²⁶ Trabalho de Graduação Integrado desenvolvido como conclusão do curso de Graduação em Dança, em 2001, pela Universidade Estadual de Campinas.

relatos revelam um modo de deixar-se ser afetado e afetar o mundo. Os escritos a seguir foram construídos de maneira híbrida e poética, buscando revelar sonhos, devaneios e respiros em torno da relação que estabeleci e estabeleço com cada uma/um e os muitos tons que empreguei e emprego em meus trabalhos artísticos, a partir desses preciosos atravessamentos.

Imagem 3 – Silvana Nascimento, minha mãe



Fonte: Arquivo da Pesquisadora

SILVANA NASCIMENTO (minha mãe rizoma)

Mãe. Elemento primal que me conecta com o mundo. Primeira imagem, primeira contemplação, primeira pele, primeiro cheiro, primeiro amor. Ela me conta que dançou comigo enquanto eu estava lá dentro da barriga dela. Uma mãe dançarina. Minha filha

também tem mãe dançarina. Fluxo ancestral... Eu já dançava na barriga da minha mãe, meus óvulos bebês já dançavam e por isso minha filha também, os óvulos... Mia²⁷ mãe (mantenho aqui esse ato falho). Nasci. Via-me solitária num colchonete azul de uma escola de dança em Belo Horizonte, vendo minha mãe ensaiar um grupo de dançarinas/os. Solidão, saudade, encantamento.

Mamãe era uma espécie de deusa pra mim, uma deusa que dançava e vestia sobreposições de camadas de malha misturadas a lycra, lã, meia-calça e ligante. Vestir-se e maquiarse era ritual que precedia a dança. Dança é também fantasia e camuflagem, e esse pensamento me persegue até hoje. Recordo-me do cheiro de suas roupas da marca Backstage dos anos 1980, com seu perfume suado junto ao perfume “Mauá”, que ela usa até hoje. Herdei algumas dessas roupas e faço questão de guardá-las e usá-las, mesmo despedaçadas.

Lembro-me do kajal negro nos olhos escorrendo com suor após uma aula intensa de jazz ou moderno. O kajal me conecta aos meus ancestrais de origem árabe e até hoje, com 41 anos, pinto meus olhos de preto antes de qualquer ritual. Segui na dança sem sua orientação, sem expectativa, sem parceria. Nossos caminhos nunca se fundiram, mas o cheiro de lycra, pinho e suor nunca deixarão de impulsionar em mim e em minhas coreografias esse desejo de seguir buscando minha mãe em mim.

Desde muito pequena, ao observar o percurso de minha mãe, é possível contemplar sua habilidade em criar rápidas e fluidas interfaces entre múltiplos fazeres. Dançar, maquiarse, criar uma roupa para dançar, coreografar, ensinar, vender roupas, fazer escambos, dirigir uma escola, coordenar um festival, fazer *silkscreen* em tecido... todas essas tarefas fazem parte de um sistema de habilidades que não estão categorizadas hierarquicamente, as quais configuram a dança como mais uma veia possível para dar passagem ao desejo de indivíduos em expressar-se e configurá-la não como “a coisa mais importante” ou a única via de expressão, mas como mais uma forma possível de agenciar a própria vida, de dar passagem à sua criatividade.

Isso me faz lembrar do conceito de rizoma em Deleuze e Guattari (1980) e também em Rolnik (2016), segundo o qual entende-se que esse tipo de multiplicidade expressiva, como ocorre, por exemplo, com o desenvolvimento de uma planta que cresce, dá-se pela relação entre a planta e as peculiaridades do meio onde ela habita, como a claridade, a

²⁷ Mía Nascimento é o nome da minha filha, que nasceu em 14 de fevereiro 2017.

umidade, os obstáculos etc., elementos que vão configurando sua forma de se desenvolver. Nesse sentido, nada mais está subjugado a uma relação hierárquica. “Uma multiplicidade substantivada, devires imprevisíveis e incontroláveis [...] o que vai constituindo o plano imanente ao diagrama que o rizoma em seu nomadismo corporifica” (ROLNIK, 2016, p. 61).

É possível que eu possa ter gerado também uma lógica semelhante de operar como gestora de meus próprios trabalhos, na medida em que para mim a dança jamais foi meu único objeto de desejo/pesquisa, apesar de ter sido o ofício para o qual venho dedicando meus esforços há mais de 25 anos. Entretanto, para que eu possa fazer nascer uma dança, necessito sempre de outras ignições, como a música ou as palavras, ou as imagens, e isso tem gerado uma estranha inquietação, uma vez que estou neste momento tentando dar nomes à minha maneira de criar, pensar dança, ao escrever esta dissertação.

Ao investigar com mais atenção esse meu vício pelas interfaces entre linguagens artísticas, arrisco nomear meu modo de operar na criação como uma espécie de *nomadismo poético*, que sugere a necessidade e a urgência que uma artista tem de migrar de um ofício para o outro ou ainda transitar entre muitos ofícios concomitantemente para que seus desejos encontrem potência e força de realização. Estamos falando então de uma lógica do desejo, que configura o percurso cartográfico desta dissertação.

[...] a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações: ela acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis da terra – aqui, movimentos do desejo –, que vão transfigurando, imperceptivelmente, a paisagem vigente). (ROLNIK, 2016, p. 62).

EUSÉBIO LOBO (meu pai)

Ativo os rastros de minha ancestralidade berbere

num desejo de me aproximar geograficamente das raízes deste homem meu pai

é nesse território antigo onde nos encontramos e então quando ele chega

justifico meu nome, ele me conta história da Nigéria e de Nova York,

ele me salva junto à minha mãe nos anos 80 e nos apresenta a Bahia,

ele me dá chão e me ensina a dar forma e prumo à paixão diastema, bunda de pavão

com ele aprendi a atualizar os trajetos porque o bom capoeirista nunca percorre o mesmo caminho

mandinga, vida quântica, a palavra é gratidão e o gesto é samurai

e o som é o dos nossos corações

que sempre bateram juntos

uma dança, uma morte, muitas cicatrizes

*somos tão parecidos que até o buraco no meio dos dentes não deixa
dúvidas sobre essa minha filiação
Mediterrâneo, Gibraltar, Minas e Bahia
meu pai veio ressignificar minhas águas maternas dolorosas que permeiam minha
linhagem e então sou livre
you've got what I mean
nossas perdas, luz e sombra, nossos êxitos
com ele tenho códigos e assobios que só nós conhecemos
meu pai, caçador, samurai, professor
jamais esquecerei a quentura de suas mãos tentando colocar meus cabelos para
dentro de uma touca de banho
obrigada por minimizar o desamparo do mundo
te amo, te admiro, te sigo*

Imagem 4 – Eusébio Lobo da Silva dançando



Imagem 5 – Eusébio Lobo da Silva dançando com o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA nos anos 1970



Fontes: Acervo pessoal de Eusébio Lobo, fotógrafo desconhecido

Jogando e complementando os ensinamentos de minha mãe rizoma, os ensinamentos de meu pai, mestre Eusébio, me levaram a entender que podemos empregar um olhar múltiplo e aberto para as coisas, me inspirando a configurar uma maneira de viver de arte como um

caminho que se constrói de forma múltipla, artesanal e completamente conectada com a vida. Filosofia não é mais importante que matemática, fazer arte não é mais importante que pescar. Todos os caminhos devem objetivar o mesmo lugar: o de conhecer-se e buscar felicidade. Ele, que entende a capoeira como a primeira manifestação de dança brasileira, diz que “um bom capoeirista nunca faz o mesmo caminho”.

Assim, ele cuidou de quem dança e sempre esteve interessado nas pessoas, antes da pessoa artista. Um professor, um mestre, um pai. Adoro quando ele sustenta que é no corpo onde os conceitos se estabelecem e não numa ideia ou teoria formulada *a priori* (SILVA, 2008). O mesmo ele diz sobre a capoeira: “A capoeira se faz no corpo que faz a capoeira. Dito de outro modo, não é um conjunto de suposições que definem o fenômeno, mas o fenômeno que se resolve nele mesmo” (SILVA, 2008, p. 23).

HOLLY CAVRELL

Norte-americana, nascida em Nova York, em 1955. Filha da dança moderna. Fascinava-me a possibilidade de tocar aquele território estrangeiro que estava nela, no sotaque e no corpo. Coreografava falando, conduzindo o gesto por orientações sem precisar necessariamente se mover, e eu achava aquilo mágico, pois me remetia à imagem de uma varinha de condão. Holly era um perfume de Martha Graham em meu caminho. Holly ensina sobre ter domínio do corpo em fluxo contínuo e ritmado. As aulas mais prazerosas de dança moderna durante meu período de formação. O prazer de dançar. Pôde possibilitar a todas as pessoas que frequentaram suas aulas um contato profundo com habilidades técnicas de grande relevância para o estudo da dança moderna americana.

Percebia os ensinamentos trazidos por ela como um convite ao prazer pela fiscalidade, possibilidade de domínio de movimento, ao mesmo tempo numa interação muito acirrada com a música que se tocava ao vivo durante suas aulas, nos provocando a um fluxo de aprendizado onde dança e música se retroalimentavam. O que envolvia o ritmo nos fazia atentar para qualidades de movimento. Já a respeito de melodias musicais, aprendíamos sobre continuidade, fluência. Enquanto suávamos, dançávamos suas sequências fluentes e complexas durante as aulas. Melodia no corpo. Ela cantava, como se pela sua voz soprano pudesse nos conduzir a um mundo de fluência: éramos só fluência musicando no espaço. Mais tarde me vi cantarolando para minhas alunas e alunos durante aulas de dança que ministrei por vários anos e percebi a importância que foi ter tido uma professora que dançava e cantava ao ensinar. Quando canto e danço, começo do mesmo lugar.

Talvez a ideia de irmandade entre a dança e a música que acompanha meu trabalho fortemente e será discutida com mais afinco no terceiro capítulo tenha derivado dessa forte reverberação dos ensinamentos de Holly em meu caminho. Meu entendimento de música como ferramenta potente que deflagra a dança e auxilia no aprendizado de fluência, ritmo, acelerações e desacelerações no corpo nasceram das experiências que tive nas aulas de dança com Holly. Nessa mestra, podíamos testemunhar um corpo vibrante e pulsante, como uma planta carnívora²⁸ que está atenta a tudo ao seu redor e reage ou a um anfíbio que, através de sua pele úmida, exerce seu potencial máximo de inteligência. Então, como se a música tocasse a pele ou os órgãos, ela dançava e nos fazia dançar.

GRAZIELA RODRIGUES

Ela queria saber de nossas mães, avós, bisavós, se elas dançavam e o que dançavam. Quem dançava em nossas famílias? Escavar o matriarcado, suas dores e belezas. Graziela pesquisava mulheres candangas, stripteasers, boias-frias, cortadoras de cana, moradoras de rua, colhedoras de café, mulheres xavantes... me inspirava a investigar-me ao investigar esses outros femininos, nutrindo e ampliando minha visão limitada, até então, sobre feminismo. Me fazia questionar o aspecto de contenção e castração que tinham o balé ou a dança moderna. Rodar a saia, balançar o rabo. A raba. Em suas aulas pisávamos em pedras por muitos e muitos minutos antes de começarmos o trabalho de cada dia. Abrir os pés, aterrar. Isso me dizia muitas coisas, a mim e ao meu quadril. Ou eu sou o meu quadril. Quais as memórias do meu útero? Talvez seja por ali que as energias mais puras e divinas me atravessam.

Em meu Trabalho de Graduação Integrado (TGI) de finalização de meu primeiro curso de Graduação em Dança na UNICAMP já percebia as fortes influências de Graziela em minhas formas de produzir danças autorais que estavam profundamente conectadas a um lugar de fala de mulher, produzindo naturalmente uma fala autêntica, poética e política. Ainda que branca e privilegiada, sou mulher, e ser mulher é inevitavelmente ser marcada por sofrimentos acumulados, direta ou indiretamente. Márcia Tiburi, em *Feminismo em Comum: para todas, todes e todos* (2018), diz que o feminismo que reúne em si os marcadores da

²⁸ Utilizo por vezes essa imagem da planta carnívora ou de outros seres vivos e até de fenômenos da natureza como imagens possíveis que servem como dispositivos para o entendimento de certas qualidades de movimento, durante processos de criação e aulas.

opressão é caracterizado por uma luta contra sofrimentos. “Da dor de ser quem se é, de carregar fardos históricos objetivos e subjetivos” (TIBURI, 2018, p. 55).

As questões que ela trazia em aula eram intrinsecamente feministas e instigavam a construção de minhas matérias poéticas em minhas criações, me levando a construir meus experimentos autorais durante a graduação, apoiados em preocupações acerca do feminino e da mulher. *Cor de Grená* (2000)²⁹ e *Uma Conversa entre Mulheres e Coisas* (2001) foram os primeiros trabalhos que construí que carregavam essas preocupações e puderam ser potencializados a partir dos estudos que fazíamos com Graziela. Mais tarde, *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, outro trabalho de minha autoria, também buscava investigar a solidão da mulher em diálogo com filmes eróticos da década de 1940 e 1950. Quando engravidei e pari, esses estudos se tornaram cada vez mais encarnados em minha dança, à medida que eu entendia mais e mais sobre ser mulher e sentir solidão.

Graziela Rodrigues provocou em meu trabalho a busca por um empoderamento enquanto mulher, fortalecendo minha visão sobre mim mesma e sobre outras mulheres, o que certamente acabou influenciando, de forma subjetiva, um tipo de posicionamento artístico em todas as minhas obras posteriores. Ela conseguia, através da dança, instigar em nós, alunas (minha turma na graduação era feita apenas de mulheres), a percepção de que a dança poderia ser um auspicioso instrumento que nos guiava na direção de nossa própria liberdade. Ao entender de onde vínhamos, investigar nossa linhagem ancestral de mulheres da família, no reconhecimento de nossas dores e do desejo de liberdade, Graziela nos abria uma rica oportunidade de ampliarmos nossas percepções não só artísticas, mas também sociais e políticas, uma vez que tínhamos a chance de olharmos para a luta de diversos grupos de mulheres de distintas raças, gêneros, sexualidade e classe social. “No caso de pensarmos o feminismo, ele será necessariamente uma ético-poética que nos leva a reinventar a política a partir da reinvenção de cada indivíduo” (TIBURI, 2018, p. 92).

Então, quando movimentávamos nossa caixa pélvica, desenhando com ela o oito, símbolo do infinito, convidando-a a nos contar todos os segredos que ela podia nos revelar, trazendo à tona emoções que atravessam tempo e espaço, construíamos, em sala de aula, nossas micropolíticas de cada dia. Obrigada, Graziela.

²⁹ *Cor de Grená* é um solo de dança de minha autoria, apresentado no UNIDANÇA (mostra de trabalhos artísticos de alunos do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP), em 1998.

ANGELA NOLF

O Balé que me faltava. Se fecho os olhos e me conecto com Ângela dançando, seu mestre imaginário me diria: É no corpo cansado que o conhecimento se instaura. É na carne dilacerada que o conceito é forjado. Carne que repete e fere o gesto. Um pedaço de pele que sai do pé e sangra durante o trabalho e ainda assim a dança segue, a dança sangra. A dança sangra. ÂNGELA. Alguém que sabe olhar um corpo e perceber potências, empregando alegria em sua força de trabalho. E conhece a dor e conhece a dor e conhece a dor. Lidar com dor física de um corpo e viver intensivamente um processo de superação a cada dia é algo que diz muito sobre alguém. É comum, me surpreendi com essa habilidade de dançarinas e dançarinos conviverem com a dor, é bom saber o que é dor e poder estar perto de alguém que sabe também o que é isso de sentir dor. A doçura de quem sente dor.

Ângela Nolf foi quem me presenteou com um “balé possível” para o meu corpo. Até então eu só havia frequentado aulas de balé em que eu me via incapaz de encontrar algum prazer ou sentido naquilo. Constrangimento e frustração eram a tônica. Nunca havia conseguido encontrar a dança propriamente no balé, até fazer a aula de Ângela, que nos presenteava com ritmo, pulsão e uma professora que não só acreditava, mas vivia o fato de que conceitos se fazem na carne. E a dança como área de conhecimento se vale do momento em que é produzida para gerar tais conceitos.

Estar em estúdio criando uma dança, repetindo movimentos, testando possibilidades de diálogo da criação da dança com outras áreas de conhecimento, produzindo subjetividades, dando nomes a essas subjetividades, abrindo espaço para gerar novos discursos com o corpo, isso tudo me parece legitimar o fato de que o corpo é o meio pelo qual podemos fazer vibrar a vida o tempo todo e o que nos torna sujeitos sensíveis e em constante crescimento, podendo auxiliar também outras pessoas em seus caminhos. Quando quebrei minha fíbula em três pedaços, em 2017, durante o ensaio de *Rêverie*³⁰, Ângela Nolf foi a primeira a me visitar no hospital. *Ela conhecia “a dor e delícia de ser o que é”*³¹.

³⁰ *Rêverie, sonho de desastre cósmico com final feliz imaginado por uma atriz e uma bailarina. Ou an uncontrolled response*, é um trabalho de dança feito em parceria com Carolina Bianchi, criado em 2013. Em uma de suas reestreas, na inauguração da unidade do SESC 24 de Maio, na cidade de São Paulo, escorreguei no palco e fraturei a fíbula da perna direita, o que me levou a uma cirurgia de emergência e ao cancelamento de toda a temporada.

³¹ Essa frase faz parte da letra da canção “Dom de iludir”, de Caetano Veloso.

INAICYRA FALCÃO

Suas aulas eram rituais, e a dança era ritmo, pulso e resgate ancestral. Filha de Mestre Didi e neta de Mãe Senhora, Ialorixá do Candomblé. Sua baianidade estampada nos jeitos de corpo e de fala, às vezes “retada”, às vezes debochada e sempre engajada, eu reconhecia como gestos familiares, pois já tinha percebido esse jeito em meu pai e em minhas tias soteropolitanas. Era um jeito novo de reencontrar a Bahia. Mulher bonita, majestosa, professora generosa que transmitia um código desconhecido pra mim, mas que curiosamente se encaixava no meu corpo que já gingava. Gostava de como ela assistia a um ensaio ou espetáculo. Por que não comentar em alto e bom-tom o que se vê em tempo real ao tempo da cena? Herança africana forte na forma de ser público. Eu me divertia e admirava essa ousadia.

Assim como na relação com mestras e mestres, com parcerias artísticas relevantes num percurso com a dança, no encontro em sala de aula ou outros espaços de jogo artístico-pedagógico com estudantes, o público, como um agente de grande relevância para que se faça valer a existência de uma obra de arte, legitima também sua potência como linguagem e agente de comunicação entre artistas e o mundo.

Em meu percurso, dou importância ao momento em que um trabalho nasce e ele só nasce no momento em que recebemos este grande interlocutor que é o público, o qual nos permite confrontar/comunicar nosso trabalho com o mundo. O público é termômetro, uma espécie de protagonista, a temperatura da sala de espetáculo, o outro, a outra, quem dá o tom. Inaicyra, essa mestra muito relevante em meu percurso, em suas aulas de composição coreográfica e improvisação, fazia-se público de nossos experimentos, como estudantes, de maneira ousada e única. Contava-nos sobre um outro modo de ser e estar no mundo. Por vezes até nos constrangia, fazendo-se público de forma muito direta, provocando um certo desnudamento de nossa parte, revirando do avesso nossas certezas estéticas.

Quando colocamos algo no mundo mudamos de pele, nos reorganizamos através do olhar do outro, nos separamos de nós mesmos, nos encontramos nas distâncias, nos reconhecemos outros, reeditamos nossos entendimentos, nos perdemos no vago entendimento de quem somos, entramos em colisão, divergência e acolhimento com quem não somos nós, iluminamos pontos cegos, criamos outros pontos de luz! Na sombra, solidão, luz e entropia da disponibilidade, chamamos a vida naquilo que nunca existirá a sós! (AHMED, 2019, s. p.)³².

³² Esta fala de Alejandro, coreógrafo do emblemático Grupo Cena 11, de Florianópolis (SC); foi encontrada em

DUDUDE HERMANN

Onça bailarina, improvisadora, instinto puro, coreógrafa, diretora de espetáculos e professora de dança das aulas que não eram aulas, mas sim manifestos de poesia e liberdade. Sequências coreográficas em suas aulas de dança eram plumas porosas e não sistemas rígidos, ginásticos, com começo, meio e fim. Voracidade interdisciplinar. O fim de uma dança era sempre reticência, ignição para novos transes. Me via na dança dela. Dudude é sensação de libertação, é muito livre, muito bicho. daquelas mulheres-onças que ninguém consegue capturar.

Em suas aulas, o elemento da improvisação estava presente todo o tempo, mesmo em sequências coreográficas fixas a serem repetidas. As sequências apresentavam brechas ou fissuras onde cada uma/um podia jogar com suas subjetividades de maneira improvisada. Mas não havia direcionamento específico para isso, era algo que acabava acontecendo ao observar Dudude, que buscava dar sentido a qualquer partícula de ar no espaço. A ludicidade de seu improviso seduzia o espaço e os nossos olhos, instigando-nos a querer também brincar de dançar, como quem esquece o tempo do relógio e recria outros tempos no corpo. Deixou-me ensinamentos profundos sobre formas de capturar as subjetividades do instante e fazer disso o alimento da improvisação. E, curiosamente, deparei-me com uma fala de Dudude, a qual traduz fielmente o que me atravessa de seus ensinamentos.

Penso como um fotógrafo que captura o instante na expectativa que ele se torne eterno. Estudo, treino e aprendo, apreendo os momentos onde o acontecimento foi de uma intensidade nauseante, revelando algo maior que nossos corpos, e nos trouxe a sensação que sempre há algo além da imagem. (HERMANN, 2010, s. p.)³³.

TUCA PINHEIRO

Mineirice barroca e poesia marginal. Anarquista bailarino, professor e coreógrafo que gosta de iluminar feridas e ao mesmo tempo ressaltar afetividades. Um monte de assuntos densos e concomitantemente um monte de afetos. Pude felizmente participar de uma de suas criações e senti o contraste entre o gosto ferrugem de sangue e o açúcar do bolo de

um post que o artista fez em seu perfil no Instagram, em 2019.

³³ Trecho extraído do artigo *Improvisação-palavra gigante Corpo em estado de Obra Aparecer desaparecer*, escrito por Dudude Hermann, em setembro de 2010.

fubá com calda de goiabada. O sabor das ambiguidades. Meter a mão na ferida, pulsão de morte, amor. Ou, como diria Nietzsche: “Ter fé é dançar na beira do abismo”.

A subversão e a doçura que convivem simultaneamente na existência desse artista reverbera em meus modos de criação à medida que, ao observá-lo, aprendi sobre contrastes entre fragilidade e força e a partir daí passei a querer buscar esses contrastes para gerar tensões de sentimentos distintos dentro de uma mesma dança. Tensionar os opostos para entender unidade. “Oposição como dever e condição de disponibilidade na qual o colapso é uma evidência dos limites de negociação dos corpos, não um objetivo” (AHMED, 2012, s. p.)³⁴. As oscilações entre querer buscar sempre a beleza e a ferida, a leveza e o horror, os gestos simples e a densidade das repetições, a violência e a ternura estão sempre presentes em meus modos de pensar na composição de uma dança, gerando uma poética de contrastes que se faz de múltiplas maneiras, e essas tensões podem se dar na relação dança e música, dança e imagem, dança e literatura, dança e espaço ou mesmo na relação entre dois corpos ou mais.

MALOU AIRADOU

A mulher que caía repetidamente do colo de um homem (Dominique Mercy), no vídeo a que assisti de Café Müller de Pina Bausch durante a graduação em dança na UNICAMP, em 1998. Parceria intensa com Pina Bausch. Ela habitou meus sonhos desde então e alguns anos depois se tornou minha professora, minha musa-bruxa, minha mãe má. Foi quem levou Pina para me ver, junto a Dominique. Me contou uma história impressionante que estará no terceiro capítulo desta dissertação. Minha primeira aula na Folkwang foi com Malou, ela me observava com curiosidade e já logo me indagou em voz alta, diante de todas e todos, o porquê dos meus excessos.

Acho que ela se referia aos meus gestos com as mãos, pois sempre tive um jeito de trazer esse acabamento para o movimento, dando atenção às mãos. Mas ela queria sobretudo me ensinar sobre ter centro, equilíbrio, através da busca de uma simplicidade. Eu só fui entender o poder desse ensinamento mais tarde, porque na época me sentia muito tolida, silenciada. Eu tinha 25 anos, talvez não tivesse a capacidade de entender no que

³⁴ *Carta de Amor ao Inimigo* é um espetáculo criado em 2012, pelo do Grupo Cena 11, sediado na cidade de Florianópolis (SC) e dirigido pelo dançarino e coreógrafo Alejandro Ahmed. Esse espetáculo atravessa questões sobre o mover, suas revelações e potências.

verdadeiramente consistia a filosofia daquela escola. Fico com muita saudade de Malou durante muitos momentos desde que fui embora da Alemanha, em 2010.

Seu perfume se impregnou em mim. Às vezes ainda posso sentir o cheiro do amaciante da marca Lenor, que ela usava pra lavar suas roupas. Ela se aproximava de mim para corrigir um movimento e invadia minha cinesfera³⁵ com seus gestos bruscos, tentando encaixar melhor meu corpo durante um exercício. Eu gostava dessa força bruta, dessa certa invasão. Para alguns, poderia parecer violento, pedagogicamente invasivo e desrespeitoso. Às vezes a dança tem disso... Mas ali, com Malou tocando meu corpo, eu sentia um atravessamento, um desejo de afetação, uma paixão declarada ao ponto de me deixar ser invadida, pois, por trás dessa força bruta, eu sabia que o que havia era muita experiência e anos de devoção à dança de Pina Bausch.

Queria provar essa coisa, esse entendimento de corpo, de arte, de qualquer jeito. Sua voz era densa, grossa, profunda, fumava muito. Cigarro, amaciante, voz de bruxa e uma vida inteira dedicada à dança. Noutro dia, quando participei de um workshop com Lisa Nelson³⁶, notei que a voz de Lisa me remetia a memórias que eu carregava de Malou. Lisa também fuma muito e tem mais ou menos o mesmo timbre de voz e a mesma idade de Malou.

Lisa me impressiona por sua capacidade de se entregar inteiramente a uma percepção da própria vida através de como aborda a dança, a arte, a composição. Dança é caminho de vida. Percebia uma mesma forma de operar de Malou. Devoção. Fico curiosa com esses trânsitos de memória. Durante esse curso com Lisa, não parei de pensar em Malou por um instante, até o cheiro do amaciante da marca Lenor voltou a nutrir meus sentidos. Ouvindo a voz rouca de cigarro de Lisa, viajo no tempo e reencontro Malou, essas interseções de mulheres bruxas que passam pelas nossas vidas e deixam marcas indelévels.

Associações como essa são maneiras de entender meu percurso a partir de uma abordagem sensorial, afetiva. Malou me remetia a um tigre poderoso e uma vez disse que se

³⁵ Conceito que pertence ao Labanotation, método de análise do movimento e notação da dança criado por Rudolf Laban (1879-1958), dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, considerado o maior teórico da dança do século XX e o “pai da dança-teatro”. A Cinesfera, dentro do Labanotation, é tudo que podemos alcançar com todas as partes do corpo, perto ou longe, grande ou pequeno, com movimentos rápidos ou lentos etc. A Cinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. Essa esfera cerca o corpo, esteja ele em movimento ou em imobilidade, e se mantém constante em relação ao corpo, sendo “carregada” por ele quando este se move.

³⁶ Lisa Nelson é uma dançarina americana, improvisadora e cinegrafista. Participei de um workshop com ela em maio de 2019 na Escola de Dança da UFBA, realizado pelo grupo de pesquisa *Corpolumen: redes de estudos de corpo, imagem e criação em Dança*, trazida de forma independente pelas docentes Daniela Guimarães e Clara Trigo.

eu quisesse dançar como um tigre, eu deveria comer como um tigre. Mas, se quisesse dançar como um passarinho, eu poderia comer comida de passarinho. Ela era como um cristal bruto, sem papas na língua, debochada, mas um deboche francês – vocês podem imaginar uma francesa debochada...? Me pedia pra ser simples, pra abandonar artifícios. Exigia que não usássemos roupas estampadas, nem brincos, nem corte de cabelo. Às vezes me dava a sensação de claustro, ou de uma certa opressão, ou de que eu não podia ser eu mesma ali. Sentia um processo forte de apagamento de minha “personalidade”. Mas hoje entendo que isso não tinha absolutamente nada a ver com personalidade, mas com uma entrega total a uma possibilidade de transformação da percepção sobre uma mesma coisa, e esse processo foi gradativa e silenciosamente me ensinando sobre o poder do silêncio, do não dito, deixar o mistério existir.

Em outras palavras, eu não precisava perfumar a flor, pois ela já tem seu perfume natural. No meu pós-parto, questionei sobre a necessidade de usarmos roupas. Eu só queria ficar pelada e sentir a temperatura do corpo da minha bebê. Me desfiz de tantas necessidades que eu tinha antes. Troquei de pele, me desnudei. O que Malou tentava me ensinar era exatamente isso. Dançar como quem está nua, presente, entregue ao momento e ao que verdadeiramente interessa. Ela me convidava a uma experiência de mudança de percepção sobre as coisas, como um ritual que te coloca em transe e te faz ampliar sua capacidade de perceber os diferentes tipos de potência que existem em tudo. Adoraria poder reviver esse período com a maturidade com que olho para as coisas hoje. E isso afeta minha criação, indiscutivelmente, quando me vejo buscando em mim ou nas bailarinas e bailarinos com quem trabalho aquilo que é mais íntimo e elementar e que existe para cada uma/um.

DOMINIQUE MERCY

Falávamos sobre música. Sempre que ele queria lembrar o nome de uma música dizia “Morena knows, ask her”. Isso me trazia alegria, nos conectávamos nesse lugar das músicas, numa cumplicidade sobre o que pensávamos de outras ciências, alimentando o entendimento de dança. Quando ele e Pina estavam juntos, uma atmosfera de cumplicidade silenciosa se instaurava. Não havia dúvidas sobre a confiança de um com o outro e da força artística que ele alimentava nela e ela nele. Dominique e Malou andam sempre juntos em meu coração. Carrego por eles um sentimento de apadrinhamento e amadrinhamento, muita gratidão. Foram quem levou Pina até mim, numa viagem de carro de Wuppertal até Essen, para me ver

dançar. Esse caso será detalhado no terceiro capítulo e é algo que eu não poderia deixar de contar.

LUTZ FOSTER

The Man I Love. Um dos homens mais altos que já conheci, apaixonado por Maria Callas. Dançou com Pina Bausch por muitos anos. Foi meu professor de dança moderna durante minha graduação na Folkwang Hochschule, de 2005 a 2007. Rigor, elegância e ludicidade eram elementos presentes em suas aulas. Ele percebia minha musicalidade aguçada e isso de certa forma me empoderava. Era de criar controvérsias, de testar nosso senso de qualidade ao dançarmos. O rigor de suas aulas de dança me fazia sentir só mais uma e isso me parecia árduo e saudável. Suas sequências de movimento propostas em aula traziam uma experiência intensa sobre fluência do movimento aliada a ritmos precisos. Por ser discípulo de Hans Züllig³⁷ e Jean Cébron³⁸, além de ter dançado na companhia de dança nova-iorquina Limon Dance Company³⁹, trazia em sua experiência o conhecimento aguçado sobre acelerações e desacelerações no corpo, musicalidade e fluência.

As aulas com Lutz Foster até hoje me inspiram a preparar minhas aulas. Por uma via de liberdade, associei os saberes apreendidos com vários de meus mestres e criei um modo de compartilhar dança com minhas alunas e alunos que vem se atualizando à medida que vivo, envelheço, amadureço. Ao observar, repetir, investigar e associar elementos apreendidos na relação mestre-aprendiz, com Lutz, Malou, Dominique, Holly, Graziela, Eusébio, Inaicyra, Ângela, Dudude, crio e recrio, com liberdade e autonomia, meus próprios métodos, os quais estão sempre sofrendo reinvenções e atualizações. Como Rancière, acredito que mestre é aquele que nos emancipa na direção de reconhecer nossa própria inteligência que reside em

³⁷ Hans Züllig, nascido na Suíça em 1914, foi um bailarino e mestre de dança. Estudou com Kurt Jooss e dançou, assim como Jean Cébron – próxima nota de rodapé – a primeira montagem da emblemática peça *A Mesa Verde*, de 1932. Lecionou por muitos anos na Folkwang Hochschule e foi professor de Pina Bausch. Muito influenciado pela técnica clássica, criou um método de aula que é perpetuado até os dias de hoje na escola em Essen. Tive a chance de aprender sua técnica enquanto era aluna da escola e posso afirmar que esse conhecimento trouxe consideráveis transformações em minha forma de dançar e entender movimento. Era pra mim um “outro balé” (isso será aprofundado no segundo capítulo desta dissertação).

³⁸ Jean Cébron (1927-2019) nasceu em Paris e foi por muito tempo um bailarino solista e instrutor do Ballet Ópera de Paris. Lecionou por um longo período na Folkwang Hochschule e, como mentor de Pina Bausch, a influenciou fortemente no período em que foi aluna na mesma escola. Pina e Cébron dançaram juntos em 1968 no Pillow, em Nova York.

³⁹ Fundada em 1946, por José Limón e Doris Humphrey, a Limón Dance Company é considerada uma das mais importantes do mundo e surge como um movimento de vanguarda da dança norte-americana.

nosso espírito e, com essa mesma inteligência, podemos instruir a outros, sem precisar explicar ou apresentar certezas absolutas sobre o conhecimento, mas potencializando discípulos a encontrarem sua própria voz. E, assim, confiando nessa minha voz, vou caminhando rumo a me tornar, como os que vieram antes de mim, uma mestra em dança.

PINA BAUSCH

A princesa cega de La Nave Va, de Fellini⁴⁰. Musa de Almodóvar, inspiração para Caetano. Pra mim, um desejo maturado e curtido por vários anos antes que de fato se consumasse, como uma iguaria comestível para a qual se dedica muito tempo de preparo numa alquimia sem pressa, antes que seja devorada. Um mito. Algo que desejei muito, quando, naquele video de Café Müller, uma de suas mais emblemáticas obras, eu via Malou pulando no colo de Dominique repetidamente, muitas vezes, como se quisesse rasgar os limites entre o eu e o outro diante da nefasta solidão sentida por todos nós. Um novo sentimento de dança me invadia. Não sabia o que era aquilo, me sentia brutalmente atormentada e ao mesmo tempo tão certa de que meus passos a partir de então seguiriam a direção que me levava até ela. Eu queria perseguir aquilo e até hoje, mesmo após sua morte, sigo perturbada por aquela forma de amor tão clara. Por muitos anos me fiz refém de uma única ideia: preciso dançar com a Pina, antes que ela morra.

As breves descrições feitas acima a respeito desses artistas relevantes que atravessaram um percurso autoral, bem como as palavras em itálico em formato de delírios afetivos que homenageiam a relação que foi estabelecida com cada uma/um, não têm o intuito de descrever a história dessas pessoas, embora deixe pistas para o mapeamento do entendimento de dança de numa determinada época da história, seus conceitos e crenças. O que é importante aqui é adentrar numa coleção de reverberações culturais, políticas e estéticas as quais podem ter contribuído para que eu construísse um jeito polissêmico de percorrer um caminho com a dança. O intuito é compreender como o encontro com essas pessoas permite expandir as possibilidades de continuidade de meu próprio trabalho a partir das reverberações de seus trabalhos nos meus e, conseqüentemente, reconhecer e validar outras histórias como a

⁴⁰ *La Nave Va* é um filme de 1983 dirigido pelo cineasta italiano Federico Fellini, em que Pina Bausch interpreta uma princesa cega. Quando Fellini assistiu a uma peça de Pina Bausch, pela primeira vez permaneceu assistindo à peça até o fim, o contrário do que fazia constantemente em outras apresentações de dança de outros coreógrafos. É notória a dialogia entre as obras de Pina e Fellini. É como se Fellini fosse a face cinematográfica de Pina e vice-versa.

minha e inspirar investigações de outras/outros artistas na busca de entendimento de seus próprios trabalhos: “Pois levar os outros a sério não significa encerrar o caso, mas abrir-se para imaginações enriquecidas pela sua experiência” (INGOLD, 2019, p. 15).

Na sede de me encontrar, fui processando todos esses atravessamentos de informações provenientes dessa relação mestre-discípulo, que em nada se pareciam com a transmissão de doutrinas ou dogmas, o que Rancière, em *O Mestre Ignorante*, chama de “pedagogia do embrutecimento”, segundo a qual o mestre está sempre na posição de explicar e o aluno, na posição de compreender, como se o mundo fosse dividido entre inteligentes e ignorantes (RANCIÈRE, 1987, p. 23). Os lugares e as relações entre mestre e discípulo nas quais capturei minha atenção e desejo de continuidade são aquelas que, como Rancière (1987) nos esclarece, me possibilitavam observar, repetir, verificar, associar e refletir sobre diversos experimentos com a dança, como uma criança que, em busca por novos agenciamentos daquilo que apreende, numa relação movida por desejo, atravessa, dialoga e até rompe com as ditas verdades do conhecimento. Posso dizer que, nesse sentido, a coleção de mestras e mestres que trago aqui se fez emancipadora em meu caminho e por isso confiro às pessoas mencionadas a função de *pontes potencializadoras de meus desejos*.

Desse modo, acredito que a qualidade de um encontro artístico-pedagógico se pauta muito mais numa visão de arte e de mundo que possa estar afinada com o interesse sobre dar autonomia, incitar desejos e inspirar liberdade de escolha do que estabelecer um doutrinamento de dança construído sob a ideia de hegemonia do conhecimento que nunca é colocada em xeque. Estamos falando a partir de uma trajetória pautada pela lógica do desejo – e o desejo sempre busca por novos agenciamentos e conexões (DELEUZE; PARNET, 1977, p. 67).

Nas páginas a seguir, é possível começar a adentrar um campo de reverberações dessas influências que tive de minhas mestras e mestres, refletindo sobre como se deram as escolhas de meu percurso autoral situado a partir de minhas origens e posteriormente os agenciamentos que fiz no mundo num período de atuação profissional intensiva. Será possível perceber como modos de operar com a criação podem ser continuados ou desconstruídos no momento em que parcerias artísticas começam a acontecer e provocar novos agenciamentos. São referências que reverberam no meu modo de criar e pensar dança, as quais busco agora compartilhar e problematizar com artistas da dança que investigam também sobre as questões de formação. Essa reverberação tem se dado no âmbito das parcerias artísticas nos processos criativos, na maneira de ensinar e experienciar a condução de processos artístico-pedagógicos

com a dança e na relação com público, o qual também se torna um agente que participa de um percurso autoral e atravessa o que é gerado dele.

Em outras palavras, é possível tomar como substrato da criação a própria experiência do criador ou criadora, nas relações com mestres e mestras, com suas observações acerca dos contextos por onde vai passando e com uma postura autônoma diante da própria vida. Talvez seja essa a definição para o que eu chamo de um possível método de criação autoral. Se é que existe um método em meu trabalho, é aí que ele se inicia.

2.2. PARCERIAS: O DESEJO DE AFETAR E SER AFETADA

A disponibilidade é a arma de uma guerra travada pela vontade de descobrimento, pela necessidade de reconhecimento daquilo que está em nós e só vemos possível ao deixar um outro invadir, e ao ser cúmplice dele. (AHMED, 2012, s. p.)⁴¹.

Na busca de ampliar as concepções que podemos ter sobre algo, inclusive sobre nós mesmos, nos tornamos permeáveis e falíveis quando somos atravessados por uma força que nos convida a transformar maneiras pré-concebidas sobre dança, sobre fazer dança e, sobretudo, sobre me situar no mundo através dela. Tenho encontrado essa força propulsora e transformadora nas parcerias artísticas, as quais me impulsionam a descobrir e entender mais sobre minha existência no mundo. A necessidade de encontrar parcerias para o exercício da criação nasce justamente de um sentimento de inquietação presente em um modo de operar na vida e na arte, disponibilizando-me sempre em direção da desconstrução e da revisão de meus próprios modos de operar, entender e potencializar meus processos. E o desejo de deslocar-me geograficamente tem sido sempre o grande fio que me conduz aos encontros, porque, quando desloco meu corpo, também desloco pensamentos e concepções. As parcerias artísticas que experienciei durante minha trajetória como criadora têm possibilitado uma série de reconfigurações, descobertas e o surgimento de questões instigantes, e não poderia deixar de mencionar algumas delas aqui e descrever a forma como aconteceram.

Especialmente as parcerias que experienciei após 2010 – quando decidi retornar ao Brasil, para a cidade de São Paulo, após um período atuando como intérprete da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch – foram estabelecidas a partir de um forte desejo de ser provocada em minhas maneiras de pensar a criação. Além disso, eu já estava há cinco anos sem tempo hábil para me dedicar aos meus trabalhos autorais, pois nesse período estava cursando minha

⁴¹ Trecho do programa do espetáculo *Carta de Amor ao Inimigo*, do Grupo Cena 11, de Florianópolis.

segunda graduação em Dança na Folkwang Hochschule e me dedicando ao ofício como bailarina em trabalhos de coreógrafos residentes na Alemanha e na companhia de Pina Bausch, o que me restringia o tempo. O único trabalho que criei enquanto estive na Alemanha foi *Lady Marmalade*, um exercício coreográfico com duração de 5 minutos, do qual falarei no terceiro capítulo para refletir sobre memória e ativação de rastros históricos no corpo.

Voltei para o Brasil disposta a reencontrar artistas os quais eu admirava especialmente por uma capacidade que tinham de relacionar o processo artístico com a própria vida, o que configurava um modo muito peculiar de operar em seus trabalhos, trazendo resultados que me chamavam atenção. A dança contemporânea que se fazia presente na cidade de São Paulo naquele momento não me bastava, talvez porque eu sempre havia percebido uma certa inabilidade que a dança tem, no geral, em tratar a própria experiência do viver, os desejos e sobretudo o amor, em objeto de pesquisa para compor coreografias, o que torna a dança um meio, e não um fim. Então fui buscar parcerias com diferentes artistas de outras áreas. Minhas parcerias mais relevantes em meu processo foram com artistas do teatro, da música, do cinema.

Quase sempre deparo com coreógrafas e coreógrafos que se preocupam em demasiado com a própria dança, com o movimento e pouco com a própria vida. Nesse sentido, para mim era instigante dialogar e ser provocada por artistas de outros campos que não a dança, ou artistas da dança que tinham outras preocupações, mesmo que estivessem construindo uma obra de dança. “O estilo, num grande escritor, é sempre também um estilo de vida, de nenhum modo algo pessoal, mas a invenção de uma possibilidade de vida, de um modo de existência” (DELEUZE, 1992, p. 126). Nesse sentido, não foi inesperado que eu optasse por trabalhar com cineastas, dramaturgas e dramaturgos, músicas e músicos, antropólogas e antropólogos. E mais do que trabalhar com artistas de outras linguagens, interessava-me atravessar esse campo de mistério que é e sempre será o encontro com outras pessoas, pois cada história traz novas miradas para um mesmo objeto. Interessam-me novas miradas, tipos de olhares capazes de multiplicar a percepção sobre uma dança, um gesto.

Achille Mbembe (2010) chama isso de “criatividade em prática”, aquela que só acontece no momento de necessidade de uma determinada experiência, quando, numa situação de encontro entre sujeitos ou de sujeitos com algum fator que gere impasses, perguntas, ausência de recursos preestabelecidos ou estruturas acabadas, somos obrigados a inventar, criar. Nesse encontro de criação, as parcerias artísticas geram um campo de desejo que trazem à tona a potência da/do outra/outro e atravessam os limites individuais das

concepções de criação. Já experienciei a criação sozinha em vários momentos e entendo que criar sozinha não é o mesmo que criar em parceria.

Numa criação em parceria, temos uma possibilidade mais concreta de duvidarmos de procedimentos e revertermos lógicas preestabelecidas, uma vez que a outra/o outro, apenas por trazer sua visão de mundo exclusiva e repleta de singularidades, nos convida a um ato de reorganização das potencialidades de composição conjunta. E eu optei por tomar esse caminho em duo em muitas de minhas criações ao longo de 2010 a 2017, por uma sede de encontros e atravessamentos após um período de muita introspecção e devoção a uma maneira específica de enxergar a dança, no contexto da Folkwang Hochschule e na Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, na Alemanha.

Dentre muitas parcerias que tive e tenho no meu caminhar com a dança, não poderia deixar de citar algumas que representam um momento muito fértil de criação e produção, de novos agenciamentos para minha compreensão sobre a dança e suas muitas interfaces com outras áreas do conhecimento. Tais parcerias trouxeram impactos e transformações à minha forma de criar, além de obras autorais criadas em conjunto bastante significativas em meus percursos, das quais falarei com mais profundidade no segundo capítulo desta dissertação, dando ênfase aos processos de criação que as geraram.

Mais especificamente no âmbito da dança cênica, duas artistas, em momentos diferentes da minha trajetória e tendo como consequência dessas parcerias, duas obras autorais (uma delas será trazida no segundo capítulo), reverencio aqui, com muito carinho e gratidão: a bailarina, coreógrafa e diretora Andréia Yonashiro, quem criou comigo *Claraboia* (2010) e *Estudos para Claraboia* (2013); e a atriz, dramaturga e diretora Carolina Bianchi, cocriadora e diretora de *Rêverie – sonho de desastre cósmico com final feliz imaginado por uma bailarina e uma atriz ou an uncontrolled response* (2013). Meus modos de fazer dança sofreram profundas transformações na medida em que a experiência intensiva de parceria com essas duas artistas selváticas, cada uma a sua maneira, atravessou-me como um furacão em que eu, sendo lançada para dentro, reencontrei-me com minhas velhas novas potências. De uma maneira ou de outra, parecia que eu buscava há muito tempo por essas parcerias, uma vez que já havia a latência de um modo de criar aguardando por passagem, por saída, por interlocução.

Se em *Rêverie*, com Carolina Bianchi, pude estender a potência de meu corpo de bailarina e coreógrafa para atravessamentos mais incisivos na experimentação e no uso da minha voz e de minhas qualidades teatrais, em *Claraboia* e *Estudos para Claraboia*, por sua

vez, as camadas dramatúrgicas contidas em uma dança me faziam aprender sobre como experimentar tantos estados de corpo distintos em tão pouco tempo, entre uma cena e outra. Com Andreia de um jeito e com Carolina, de outro, dei corpo a muitas ideias já em processamento no meu imaginário e, pelo grau de intensidade da troca artística que tive em ambas as parcerias, sempre era difícil dar nomes às funções que exercíamos. Definir papéis, num contexto de pura entrega e atravessamento do olhar de uma artista sobre o olhar da outra, era sempre sofrido. Se precisássemos criar uma ficha técnica para o espetáculo, sempre nos víamos num impasse. Quem executou a direção? E a criação? E o figurino? E a dramaturgia? (essa pergunta ficou ainda mais difícil de responder durante a parceria com Carolina Bianchi, quando forjávamos juntas ali uma maneira atípica de lidar com dramaturgia). Interessávamo-nos por possibilitar, a meu corpo que estava em cena, atravessar e ser atravessado por outras presenças, como um homem com cabeça de tartaruga, presentes nas fotocollagens de Grete Stern (1904-1999)⁴², e esses interesses pautaram a construção da camada dramatúrgica presente em *Rêverie*. A parceria entre mim e Carolina permeou o trabalho completamente nas escolhas das músicas que compõem o repertório, nas coreografias, na própria dramaturgia. Uma parceria real e intensa entre duas artistas que desenvolviam trabalhos autorais independentes e uniram seus olhares e seus corações para essa criação. Poderia dizer que estávamos sempre nos potencializando, numa lógica pautada pelo desejo, na busca do que Nietzsche chamou de “vontade de potência”, que é o que impulsiona a própria vida.

Ainda sobre Andreia Yonashiro, com quem criei *Claraboia* e *Estudos para Claraboia*, algo de muito misterioso me fazia querer conhecê-la de perto, e só depois fui entender que o que me causava fascínio era a ousadia com que enfrentava o tempo do relógio e do dinheiro num impulso “bicho-do-mato-sacerdotisa da arte-anti”, como uma formiga operária que não para de trabalhar nunca e trabalha pra si, seus filhos, sua aldeia, seu clã, para seus propósitos; alguém que está verdadeiramente a serviço da arte e, por isso, tantas vezes se rebela contra os tempos que não são propriamente da arte, como o tempo do mercado ou do relógio, por exemplo. Lembro-me de observar Andreia adentrando madrugadas cortando milhares de pedacinhos de papel-manteiga para construirmos nosso programa de reestrea de *Claraboia* em São Paulo, na Galeria Olido, em 2012. E não era incomum vê-la imersa nesses tipos de

⁴² Grete Stern foi uma fotógrafa, desenhista e professora que nasceu em Wuppertal, na Alemanha, e faleceu em Buenos Aires, onde viveu por muitos anos, fugindo do nazismo. Ela criava diálogos entre fotografia e elementos gráficos, resultando em fotomontagens intrigantes, com teor feminista e apelo surrealista, que, para a época em que as produziu, eram bastante provocativas, pois questionavam o papel da mulher na sociedade.

tarefas, desafiando tempo, mercado, espaço, convenções. Numa potência feminina que tece redes de forma invisível, trabalhar com ela foi um marco importante no meu ato de reconhecer-me também artesã formiga de meus próprios caminhos. Criamos juntas *Claraboia* (2010), uma obra de dança no formato *site specific*⁴³, eu dançando de dentro (intérprete) e ela, de fora (direção).

Tenho a sensação de que todas as artes estão sempre disponíveis a todo momento para nós. A ideia de ofício é algo secundário, uma questão de opção em seguir um caminho ou outro. Letieres Leite⁴⁴, músico, compositor e arranjador baiano da contemporaneidade, com quem tive a honra de trabalhar em alguns espetáculos como *ORIJAM* (2011)⁴⁵, *Um Jeito de Corpo* (2018), *O VENTO* (2021), além de outras interlocuções artísticas, diz que a música surgiu em sua vida quando ele ainda era artista plástico, de um modo inesperado. Leite sempre foi um artista interdisciplinar e acredita que a fonte da criação é uma só, porém, a linguagem pela qual escolhemos canalizar essa criação são escolhas que podemos fazer a qualquer momento.

Isso acontece justamente pelo caráter dinâmico, flexível e plástico que tem a criação artística, apresentando-se como um processo que se modifica no tempo, de acordo com as necessidades de cada artista (SALLES, 2006). E é nessa qualidade dinâmica e flexibilidade entre linguagens artísticas distintas em um mesmo processo de criação que ocorrem minhas parcerias artísticas. As parcerias que realizei com Letieres Leite – as citadas acima, e não somente essas, pois tivemos algumas interlocuções informais, mas não menos contundentes – tiveram e ainda têm grande impacto na minha vida e na minha forma de produzir arte. Não só porque o considero um dos maiores artistas da música do mundo, mas também porque se tornou alguém bastante presente em meus processos de vida e arte. Além das colaborações consideráveis e relevantes que Letieres Leite fez em alguns de meus trabalhos, sigo conversando com ele através dos sonhos e da intuição sobre política, sobre dança, música,

⁴³ *Site specific* é um termo que se liga à ideia de arte ambiente, usado para caracterizar trabalhos de arte que são construídos levando em conta as peculiaridades e particularidades de um local específico como ignição para a criação de uma obra – *Claraboia* foi criada sobre um teto de vidro do Centro de Cultura Judaica em São Paulo e o público se posicionava no andar de baixo, dispendo-se em uma grande e confortável cama com travesseiros.

⁴⁴ Letieres Leite é músico, compositor, arranjador e maestro da emblemática e premiada Orkestra Rumpilezz, além de criador de uma relevante metodologia para ensino da música de matriz africana, o UPB. Nascido em 8 de dezembro de 1959, como meu pai, Eusébio Lobo, faleceu acometido pela covid-19, no dia 27 de outubro de 2001, na mesma cidade.

⁴⁵ *ORIJAM*, criado em 2011, em parceria com Letieres Leite e Luciane Ramos, foi uma *jamsession* inspirada no movimento do *Soul Train*, programa de televisão musical apresentado nos Estados Unidos na década de 70, que mostrava basicamente performances de grupos e cantores de *soul*, *hip-hop*, *R&B* e *funk*.

filhos, viagens. É como se a comunicação ultrapassasse a matéria e o tempo. Além disso, nos comunicávamos na língua alemã, a qual ele também falava (inclusive muito melhor do que eu), devido ao fato de ter vivido por 11 anos na Áustria. Existem algumas parcerias artísticas que se tornam amizades para toda uma vida, amores que nunca acabam.

No campo da música, pude experienciar outras parcerias também de extrema importância em meu caminho. A música, como uma grande paixão minha, presente de forma profunda desde minha infância, tem sido o elemento mais presente em procedimentos de criação que experienciei de maneira solo, em grupo, em processos pedagógicos com diversas/os estudantes. Essa paixão me proporcionou encontros significativos com artistas da música, tais como Letieres Leite, Benjamin Taubkin, Flaira Ferro, Caetano Veloso, José Miguel Wisnik, Natalia Mallo entre outros. Esses artistas cruzaram meus caminhos, deixando profundas contribuições para minha relação com esse campo da arte, tão potente, tão magno.

A relação da música com as construções coreográficas mais recentes das quais participei junto a companhias oficiais brasileiras – em especial com o Balé da Cidade de São Paulo, em que tive a honra de coreografar músicas de Caetano Veloso, adentrando um campo forte de relação entre dança e música brasileira – me instigou a investigar mais sobre obras musicais brasileiras e obras coreográficas produzidas no país que buscavam também esse diálogo, como foi o caso de companhias dos anos 1960 e 1970 que se inspiraram em obras emblemáticas da Música Popular Brasileira (MPB) para a criação de coreografias, a exemplo do Balé Guaíra e do Grupo Corpo, os quais ainda seguem tendo como fundamento de suas criações a colaboração artística de figuras emblemáticas da MPB, como Gilberto Gil, Arnaldo Antunes, Zé Miguel Wisnik, Metá Metá, Tom Zé entre outros. Talvez a parceria entre artistas da dança e da música seja um clássico da história e segue sendo um encontro de grande interesse meu.

2.3. ENTREVISTA COM MINHA MESTRA INTERIOR: EXERCÍCIO DE SOLITUDE E REFLEXÃO SOBRE INDAGAÇÕES DURANTE TRAVESSIA

Diz um ditado samurai que todo discípulo, antes de se tornar mestre, deve vivenciar a “noite escura da alma”.

Bichinho, 27 de maio de 2021.

(Leia-se “M” para Morena Nascimento, a pesquisadora que escreve esta dissertação. E “MI”, a Mestra Interior da pesquisadora.)

M: Mestra, estou perdida, não sei pra onde ir.

MI: Dance.

M: Mestra, escolher entre seguir meu caminho autoral com a dança ou servir a trabalhos de outros artistas como intérprete, faz alguma diferença?

MI: Mas, afinal, uma intérprete não cria? Por que você dissocia o ofício da criação do papel de intérprete? Poderia lhe responder que, à medida que você se mantém conectada e atenta à sua capacidade investigativa que vem de seus mais profundos desejos, buscando entender o contexto onde está, as interconexões possíveis entre os elementos que esse contexto te oferece e atualizando frequentemente o sentido daquilo que você está fazendo, acredito que não faça muita diferença atuar como intérprete ou como coreógrafa/diretora. Se, ao atualizar os sentidos de sua ação no mundo, você segue sendo instigada pelos agenciamentos possíveis presentes nos processos, qualquer um dos contextos lhe servirá para viver uma trajetória de constantes descobertas, suficientemente interessantes para que você siga se desenvolvendo, como pessoa, como artista. Seja um ou o outro caminho, ambos são autorais.

M: Mas, mestra, muitas vezes, enquanto fui intérprete, tive que dançar coreografias que não diziam muito respeito às minhas inquietações e, como artista, eu queria questionar, dialogar mais com a coreógrafa/coreógrafo, propor minhas ideias.

MI: Há um aspecto sobre trabalhar no âmbito coletivo que abre um espaço de despreendimento do desejo egocentrado, daquilo que chamamos de personalidade, de vontade, necessidade, exigindo de nós que nos entreguemos a uma experiência maior do que nossas próprias convicções. Quando te vi dançando a *Sagração da Primavera* (1975)⁴⁶, de Pina

⁴⁶ A *Sagração da Primavera*, criada por Pina Bausch, em 1975, com música de Igor Stravinsky, é uma das mais emblemáticas peças da coreógrafa e foi o trabalho com que me apresentei mais vezes como intérprete.

Bausch, fiquei tão feliz porque te vi tendo a chance de dançar com mais 36 bailarinas e bailarinos, todo mundo com o mesmo figurino, igualmente sujos de terra, dilacerados pela exaustão resultante das repetições de uma coreografia complexa, intensa, passional. É muito importante que você tenha feito parte disso em algum momento, seja através de trabalhos nos quais houve uma participação colaborativa da sua parte, seja em coreografias de repertórios prontos, em que você precisava apenas aprender os passos e executá-los bem. O mesmo aconteceu com você quando dançou *Iphigenia auf Taurus* (1974)⁴⁷, de Pina Bausch, tendo a possibilidade de participar de uma ópera dançada sob a perspectiva de uma tragédia grega, aparentemente distante da realidade em que você vive. Dançar peças antigas, criadas num outro tempo, por outras gerações de artistas, é como revisitar o passado, tarefa fantasmagórica e inspiradora, a qual pode trazer muita potência a um trabalho feito hoje, na medida em que essa experiência pode tornar elástica a relação da dança com o tempo, gerando subsídios sofisticados para o seu trabalho autoral, ao passo que te traz a possibilidade de manejar a história, subvertê-la e profaná-la à sua maneira. Acredito que você já está fazendo isso quando propõe, no terceiro capítulo desta sua dissertação, os “Jogos de Profanação para Pina Bausch”.

M: Em 2002 estive na Bélgica e prestei uma audição para entrar na escola P.A.R.T.S., na cidade de Bruxelas. Não passei. Fiquei muito triste, queria muito fazer parte de uma escola superior de dança na Europa. Por que será que não fui aceita nessa escola, mestra?

MI: Veja bem, assim como o aprendizado vem em ondas, à medida que o processamento das informações pelo corpo não se dá de forma linear e imediata, os acontecimentos da vida também têm um tempo mais parecido com o tempo de uma onda ou algo circular, que não se desenha em linha reta. Aquilo que desejamos também está a nos desejar, mas os tempos de cada percurso podem ser distintos, apresentar mais ou menos curvas. Você consegue se imaginar hoje tendo tomado um rumo como bailarina na Bélgica? Tudo o que é passado não se pode mais tocar, não existe de certa maneira. Sabemos que anos mais tarde você prestou audição em uma outra escola, na Alemanha, a qual você chama de “escola de bruxos”, e passou. Acabou ficando quase seis anos, e isso mudou completamente o

⁴⁷ *Iphigenie auf Taurus* é uma peça de Pina Bausch criada em 1974 inspirada pela ópera de Gluck (1714-1787) e pela poesia alemã de Goethe, que traz personagens gregos envolvidos por paixões e tragédias.

curso da sua vida, fazendo reverberarem fortemente os ensinamentos que você teve lá em seus trabalhos até hoje. Tudo que se deseja deve ser levado com responsabilidade. Quando você assistiu *Café Müller*, de Pina Bausch, pela primeira vez, algo se ascendeu em você de uma maneira misteriosa que a perseguiu até você ir dançar com a Pina Bausch. É preciso reconhecer os sinais que os encontros trazem, aquilo que se sente, o mistério que habita certos acontecimentos em nossas vidas. Eu lhe diria para seguir ouvindo sua intuição, sempre na direção do caminho do mistério...

M: Mestre, quando Pina Bausch faleceu, em 2009, decidi voltar para o Brasil, pois tinha uma sede grande de criar minhas próprias obras, conectar-me com artistas no Brasil que eu admirava muito. Com tudo o que estamos vivendo no Brasil hoje, em termos políticos, econômicos e culturais, e ainda depois da experiência da maternidade num país com um governo que não valoriza nem apoia a arte, bem como não reconhece o trabalho das mulheres que criam indivíduos para uma sociedade, muitas vezes me pego indagando a mim mesma sobre se não teria tomado a decisão errada.

MI: Bem, como sabemos, não existe decisão errada em um caminho autoral, pois aquilo que se escolhe é aquilo que está em latência, urge dentro de você. Certamente, é desafiadora a opção por voltar para o Brasil e enfrentar todo o cenário em que nos encontramos neste momento.

Porém lhe permitiu experienciar um percurso artístico muito plural, de muita luta, onde você teve que aprender não só a dançar, mas também a produzir e a cavar espaços para seus próprios trabalhos. De 2010 até hoje, você tem trabalhado muito, de forma independente, vivendo e sobrevivendo de dança num país que, desde então, só foi perdendo espaço e apoio aos setores da cultura. Você criou um espaço de reconhecimento, é convidada a criar trabalhos no exterior, segue como bailarina convidada da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Em 2018, você experienciou um *burnout*⁴⁸, infelizmente tendo que abdicar do convite que lhe foi feito para coreografar o Balé Teatro Castro Alves. Você teve uma filha mulher, no Brasil. Você está aqui agora. É preciso amar o que se faz e não só fazer o que se ama.

⁴⁸ A Síndrome de *Burnout*, também conhecida como Síndrome do Esgotamento Profissional, atinge pessoas cuja vida profissional e pessoal são muito atribuladas. Em especial as que levam jornadas duplas.

O que escrevi até aqui compila e reúne elementos que constituem o que eu chamaria de *o chão da minha dança*. Um chão que não é fixo nem hermético, que foi sofrendo alterações, fissuras e rupturas durante as travessias que se seguiram, flexibilizando os modos de entender e fazer a dança. O contato com mestras, mestres, parcerias e lugares vividos me deu alguma base e me levou a construir algumas verdades que serviram por um tempo, para um determinado contexto de atuação, mas que, ao longo do caminho e pela atualização deste, tornaram-se verdades móveis, as quais se flexibilizaram e seguem se flexibilizando. À medida que vou caminhando, vou encontrando novas pistas para atravessar experiências, em busca de algum sentido para esse percurso como bailarina, criadora, professora.

3. DO LADO DE LÁ DO ATLÂNTICO: SONHO, RISCO, FORMAÇÃO E MISTÉRIOS NA ALEMANHA

Ouçõ Book of Days, de Meredith Monk⁴⁹ enquanto me debruço sobre a escrita que se segue. Sugiro a você que faça o mesmo ao ler este capítulo. A música me ajuda a adentrar o passado e vasculhar o sentido da experiência vivida. Minha gata Sarita está ao meu lado, quase debruçada sobre o teclado. Disse uma vez Aldous Huxley: “Se quiser escrever, arranje um gato”⁵⁰. O que teria um gato a ver com arte, com criação, com escrita? Algo me diz que a mesma porção mística que existe na figura de um gato existe na minha relação com a Alemanha, esse país que me fez silenciar, contemplar, escutar mais que falar, desvendar os mistérios que um gesto carrega, que nutriu uma certa sabedoria em mim – a sabedoria de esperar e saborear o tempo, degustar uma coisa na hora certa, aprender a conter pra depois explodir. E assim também percebo os gatos, silenciosos, contemplando e ouvindo, mais observadores do que propositivos, discretos, às vezes ariscos, silenciosamente sedutores, delicados antes de agir, saltando com muita destreza na hora certa de capturar uma presa. Na Alemanha, eu vivia como um gato.

Em 2005, já vivendo em São Paulo, após ter concluído minha primeira graduação em dança, integrado como bailarina profissional o Primeiro Ato Grupo de Dança⁵¹ e trabalhado com coreógrafos renomados no Brasil, decidi seguir na direção de um sonho que me perturbava em silêncio desde 1998. Sem data de volta e com uma mala apenas, fui para a Alemanha, sem falar alemão, para ver de perto o trabalho de Pina Bausch, tentar qualquer aproximação com essa espécie de mito que se formava em torno dessa artista que me

⁴⁹ Meredith Jane Monk, nascida em 1942, é uma compositora, *performer*, diretora, vocalista, cineasta e coreógrafa americana. Desde os anos 1960, Monk tem criado trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança. Utilizo com frequência suas músicas e seus filmes como provocações em meus processos criativos e para estudo do movimento em diálogo com música. Seu filme *Book of Days* (1988), que resultou também em um álbum musical, traça um paralelo entre a Idade Média, em seu contexto de guerras, epidemias e medo do apocalipse, e os tempos modernos, de conflitos raciais, religiosos e o medo da guerra nuclear.

⁵⁰ Aldous Huxley (1894-1963) foi um escritor inglês, autor do clássico da literatura *Admirável Mundo Novo*.

⁵¹ O Grupo de Dança Primeiro Ato, sob a direção de Suely Machado, foi fundado em 1982, em Belo Horizonte (MG), e realiza um trabalho em dança contemporânea diverso e singular, através de processos colaborativos de pesquisa, encenação e produção entre bailarinos, coreógrafos, artistas plásticos, arquitetos, músicos, videoartistas e atores.

perturbava os sonhos com suas obras – havia assistido apenas *Masurca Fogo* ao vivo no Teatro Alfa em São Paulo e inúmeras obras em vídeo.

Para que essa aproximação fosse possível, precisei voltar a ser estudante – foi quando ingressei como aluna da graduação em Dança na Folkwang Hochschule – esquecendo-me de certa forma todas as conquistas profissionais que havia feito até então no Brasil para conhecer um novo modo de fazer e pensar dança. Era a maneira discreta que eu havia encontrado para me aproximar dessa “qualidade de alma” (VELOSO, 2005, p. 264) presente no trabalho de Pina Bausch que me seduzia há milhas de distância.

Estranha e curiosamente, o mesmo que perturbava e me intrigava no trabalho de Pina Bausch era também íntimo a mim e me instigava a curiosidade em entender o fato de que algo tão íntimo pudesse estar ainda no plano dos sonhos, do desejo. Como se eu precisasse, então, ir buscar fora o que já estava dentro. Digo isso, pois, nos anos 2000, ainda com vinte anos, cursando minha primeira graduação em Dança, durante experimentos de criação, eu já “brincava” com Pina Bausch em minhas criações⁵², tentando fisgar suas artimanhas cênicas – artimanhas que eu mesma não entendia, mas pelas quais me sentia provocada, instigada e por isso fazia um sentido enorme pra mim, sentia uma necessidade de responder cenicamente àquilo que me provocava, tentando também afetá-la – como alguém que tenta imaginar como seria conversar com Pina Bausch sobre suas escolhas dentro das minhas próprias obras, tentando desvendá-la, descobri-la, ainda sem conhecê-la. Essa necessidade então me levou, sem encenação e produção entre bailarinos, coreógrafos, artistas plásticos, arquitetos, músicos, videoartistas, atores ou sem muito entendimento, mas nenhuma dúvida, a querer atravessar o Atlântico e me aproximar disso tudo.

[...] Aliás, “entender”, para o cartógrafo, não tem nada a ver com explicar e muito menos com revelar. Para ele não há nada em cima – céus da transcendência –, nem embaixo – brumas da essência. O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. (ROLNIK, 1989, p. 65-66).

Caetano Veloso, na estreia de seu *show Livro Vivo*, em São Paulo, já era um apaixonado por Pina Bausch e executava movimentos repetitivos enquanto cantava, mesmo sem ser dançarino. Ele relata que, quando viu um espetáculo de Pina Bausch pela primeira vez, era como se houvesse encontrado “uma força viva, uma inspiração genuína que

⁵² Essa “brincadeira” é perceptível em minha primeira obra de dança *Uma Conversa Entre Mulheres e Coisas*, de 2001, e em *Um Jeito de Corpo*, de 2018. Ambas serão discutidas no terceiro capítulo desta dissertação.

funcionava em mim como se eu estivesse recebendo pela primeira vez (e ao mesmo tempo) os contos de Clarice Lispector e o *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*” (VELOSO, 2005, p. 263). Essa mesma força viva que Caetano encontrara no trabalho de Pina – e que eu também encontrei – me nutriu por anos, até que eu pudesse atravessar o grande Atlântico. Quando reconhecemos esse tipo de força no trabalho de alguns artistas, algo que nos atravessa fortemente, essa força se mantém viva em nós, nos atravessa e busca performatividade em nossas obras, em nossos modos de existir. E é isso que Suely Rolnik chama de AFETO (ROLNIK, 1989).

A obra de Pina Bausch me afetava – ainda afeta – e eu criei espaço para que essa afetação acontecesse, disponibilizando-me para o diálogo, ainda que através de um plano não visível, como símbolos de um sonho que tentamos capturar, decifrar ao acordar. Como disse Kazuo Ohno, em seu belo livro *Treino e(m) Poema* (2016), o qual fica na minha mesinha de cabeceira desde 2016: “[...] no sonho, podemos dialogar com qualquer coisa, ainda que estejamos distantes, ainda que estejamos apartados, assim como não é preciso dizer “eu te amo” – a gente sabe” (OHNO, 2016, p. 190). Assim, entendo que embarcar para a Alemanha, embora eu ainda não tivesse certeza alguma de aonde essa decisão me levaria, era o que eu precisava fazer, pois se tratava de uma espécie de amor incompreendido e eu estava em busca disso.

No Brasil, deixei para trás um namorado, pedi demissão do Grupo Primeiro Ato, em que eu trabalhava como intérprete, e recusei duas interessantes novas propostas de trabalho – uma para dançar com a coreógrafa carioca Lia Rodrigues⁵³ e a outra para integrar a Quasar Cia de Dança, sob direção do coreógrafo Henrique Rodovalho⁵⁴. Eu também acabara de estreiar uma obra de minha autoria, *Sexo, Amor e Outros Acidentes*⁵⁵, no emblemático *O*

⁵³ Lia Rodrigues é uma bailarina e coreógrafa brasileira. Fundadora e diretora da Lia Rodrigues Companhia de Dança há 30 anos. Reconhecida pela crítica nacional e internacional, a coreógrafa já criou mais de 20 obras de dança. Em 2005, Lia me enviou um *e-mail* me convidando para visitar seu espaço e acompanhar por uns dias o trabalho de sua companhia, pois tinha o interesse em trabalhar comigo. Eu já tinha passagem marcada para a Alemanha e por isso tive que recusar o convite.

⁵⁴ Henrique Rodovalho é o autor de todas as peças apresentadas pela Quasar Cia de Dança, grupo que tem sua sede na cidade de Goiânia (GO). Com formação em artes marciais e educação física, atuou como ator e bailarino antes de iniciar seus trabalhos como coreógrafo. ganhador de prêmios nacionais e internacionais, Rodovalho já coreografou inúmeros grupos oficiais de dança no Brasil e no exterior, inclusive o emblemático Nederlands Dans Theater, no ano de 2006. Em 2005, estive em Goiânia para participar de uma audição com a Quasar Cia de Dança, eu e Henrique Rodovalho já estávamos conversando na tentativa de nos aproximarmos artisticamente, pois havia um interesse mútuo de trabalharmos juntos.

⁵⁵ *Sexo, Amor e Outros Acidentes* é uma obra de minha autoria criada em 2004/2005 que será discutida no terceiro capítulo desta dissertação. Com esta obra, recebi o prêmio APCA 2005 (Associação Paulista dos Críticos de Arte) de melhor interpretação e criação.

*Feminino na Dança*⁵⁶, que ocorria no Centro Cultural São Paulo e havia ganhado o prêmio APCA de melhor criação e interpretação por essa obra, a qual também será discutida no terceiro capítulo.

O campo profissional no Brasil estava propício para mim naquele momento, mas, ainda assim, optei pelo incerto e pelo misterioso. Somando-se a esse desejo pelo risco, ainda sentia um certo receio de que Pina Bausch morresse logo e, então, a morte como um impulso primitivo também foi força propulsora daquela travessia – e a morte é sempre um outro nome para o risco, o risco de estar vivo. “O maior sucesso está sempre do lado do maior risco: quanto maior a manobra, o movimento, maior o risco, maior o desejo alcançado” (GUZZO, 2009, p. 43). E eu sabia que aquela era uma grande manobra, tanto quanto o desejo de tocar aquele mundo que habitava meus sonhos há anos e que agora me esperava. Quatro anos depois que cheguei na Alemanha, Pina faleceu...

Antes de ser uma experiência em dança, essa viagem era pra mim uma experiência de vida que por anos alimentaria a mim e, por consequência, a minha arte, e talvez eu sempre tenha operado desse modo, como se a vida fosse o próprio combustível da arte, não fazendo muito sentido o contrário. “O ato criador manipula a vida em uma permanente transformação poética para a construção da obra” (SALLES, 1998, p. 89). E como a vida é sempre feita de formas provisórias, erros e ajustes, como descreve Salles (1998), a arte está sempre tentando criar uma espécie de moldura para esse estado transitório. Portanto, os efeitos dessa travessia até a Alemanha e das experiências que vivi lá podem ser percebidos até hoje em meus trabalhos e em meus modos de existir, sentir, pensar, dar aula entre outras.

3.1. FOLKWANG, ESCOLA DE BRUXOS OU DANÇA COMO RELIGIÃO

⁵⁶ O *Feminino na Dança* foi um evento de grande importância no contexto da dança contemporânea da cidade de São Paulo, que tinha curadoria do bailarino e coreógrafo Marcos Bragato e ocupou as salas de espetáculo do Centro Cultural São Paulo (CCSP) entre os anos de 1990 e 2000.

Imagem 6 – Prédio onde se localiza a Folkwang Hochschule, em Essen, na Alemanha e vegetação de seus arredores



Fonte: Acervo da pesquisadora

“Como um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário” (CANTON, 2009, p. 22), gostaria de dissertar neste momento sobre os anos de 2005 a 2007, quando cheguei em Essen-Werden, cidade onde está localizada a Folkwang Hochschule. Embora ainda jovem, eu já era uma artista profissional da dança – pelo menos era assim que eu me designava – com uma ideia persistente de que meu caminho autoral, como coreógrafa e diretora, seria por onde eu gostaria de seguir. Por isso, esse período na Alemanha sempre me trouxe a sensação de um tempo suspenso, um capítulo fantasmagórico de uma história com a dança, um campo onírico fascinante a ser investigado, como se eu estivesse deixando de desenvolver meu caminho autoral por um tempo para me dedicar a uma “outra coisa”. A distância geográfica e cultural me ajudou a distanciar-me um pouco dos espaços profissionais que eu havia criado no Brasil e mergulhar inteiramente na experiência ali, como uma sacerdotisa que se dedica a uma única coisa.

Nessa pequena cidade do interior da Alemanha, onde vivi por quase três anos, não havia uma riqueza tão grande de atrações culturais ou muitas possibilidades de socialização e diversão. Por ser extremamente pacata e muito habitada por pessoas idosas, o comércio fechava sempre às 19h (às vezes às 18h) e, aos fins de semana, quase nada abria. A cidade era muito arborizada (considerada a mais arborizada da Europa). Quando eu não estava frequentando aulas ou ensaiando algum trabalho, meus programas fora do curso de graduação

se resumiam a assistir a concertos no teatro da própria escola, espetáculos de dança de alunos colegas da graduação, apresentações das obras coreográficas do Folkwang Tanzstudio⁵⁷ (FTS), ir ao parque para tomar sol, ler, aprender alemão. Não havia *shopping centers*, nem *cyber cafés*, *wifi* em cada esquina. Todas essas características do ambiente onde eu estava vivendo pareciam me oferecer uma dimensão muito especial sobre tempo, espaço, memória, onde eu podia demarcar um território de introspecção, individualidade e ordenação de minha própria existência: “Em suma, eu me comovia e me esquecia de mim e reencontrava lugares do espírito que gradualmente reconhecia e era levado a outros lugares que desconhecia até então e que me faziam entender melhor os antigos lugares” (VELOSO, 2005, p. 264).

Ainda no trem, em direção a Essen-Werden (era princípio de outono europeu), deparei com a seguinte paisagem:

Trepadeiras muito vívidas subindo pelos muros de pedra que contornavam os trilhos do trem. Pareciam-me ser muros muito antigos, apesar de os aspectos das cidades por onde o trem ia passando serem aspectos de cidades reconstruídas no pós-guerra. Algo de ruína que pairava, uma atmosfera sofrida, um silenciamento e uma dor profunda no olhar de algumas pessoas no trem. E a vida da trepadeira insistindo em seguir crescendo e pulsando nos velhos muros de pedra cheios de dor. Acho que era isso que Jooss⁵⁸ e Pina acreditavam que podiam expressar através da dança: uma força de vida e resistência que ultrapassava a dor inerente de um lugar, uma cultura. Já chegando em Werden, um rio, um parque com muitas árvores e folhagens amareladas e avermelhadas. A estrutura arquitetônica da escola se parecia com um castelo gótico, já foi manicômio e presídio. E hoje, uma escola de dança, fundada por

⁵⁷ Folkwang Tanzstudio é uma companhia de dança apoiada institucionalmente pela escola Folkwang e que fica sediada dentro das dependências da escola. Neste ano de 2022, fui convidada como coreógrafa para criar o novo trabalho dessa companhia que recebeu o nome de *Treasures*.

⁵⁸ Kurt Jooss, nascido em 1901 em Wasseralfingen, na Alemanha, foi um grande pensador do mundo das artes, bailarino, coreógrafo, pedagogo e considerado o grande precursor da dança teatro ou Thanztheater; interessou-se desde muito jovem por canto, teatro e artes visuais, tocava piano e era exímio fotógrafo. Discípulo mais notável de Rudolf von Laban de 1920 até 1924, com quem estudou e dançou (com e para). Associou-se também, ao lado de Laban, ao movimento nomeado Ausdruckstanz (Dança Expressionista). Sua emblemática obra *Der Grüne Tisch (A Mesa Verde)*, de 1932, que teve como uma de suas intérpretes Pina Bausch, foi premiada, tornando-se aclamada pela crítica mundial como uma obra-prima. Satirizou a hipocrisia dos diplomatas, a dor e os aspectos terríveis que envolvem as guerras, a violência e o cinismo dos donos do poder.

“papa Jooss” e Sigurd Leeder⁵⁹, influenciados por Rudolf Laban⁶⁰, Jean Cebrón⁶¹ e Hans Züllig⁶². A força de um lugar, a dança que resiste aos tempos e que supera a dor.

Mal sabia que eu estava prestes a ingressar numa escola que me ensinaria muito mais que dança, mas uma espécie de sinceridade e humanidade através do movimento; só por meio desta pesquisa é que posso compreender o quão importante a Folkwang foi para tantas gerações de bailarinas e bailarinos no mundo todo, formando não somente corpos, mas também um pensamento de dança influente e mundialmente reconhecido. Esse período foi fundamental para que eu pudesse me tornar a pessoa e a artista que sou hoje, sendo capaz, agora, com esta pesquisa, de dar nomes aos afetos que me perpassaram com essa experiência. Tratava-se de uma escola interessada pela antiga noção de que a arte e a representação estão também vinculadas a magia, rituais e religião, além de valorizar os processos heurísticos na instrumentalização dos alunos que por lá passaram, incentivando-os a trazerem suas histórias pessoais e singularidades de personalidades para seus trabalhos com a dança (PEREIRA, 2010, p. 43).

Fundada e dirigida por Kurt Jooss⁶³ em 1927, a Folkwang Hochschule estava interessada em formar bailarinos que desenvolvessem muito mais do que a técnica corporal, mas, sim, através dessa técnica, trabalhassem a “sinceridade espiritual e humanidade” através da dança (BARTELT, 1993 *apud* PEREIRA, 2010, p. 31), e esse trabalho desenvolvido ali

⁵⁹ Sigurd Leeder (1902-1981) foi um dançarino, coreógrafo e professor de dança alemão que desenvolveu com Kurt Jooss o Método Jooss-Leeder, ensinado até os dias de hoje na escola Folkwang, em Essen.

⁶⁰ Rudolf Von Laban (1879-1958) foi um dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete, considerado como o maior teórico da dança do século XX. Em 1928 publicou *Kinetographie Laban*, o primeiro sistema de notação do movimento, considerado uma de suas grandes contribuições para a dança e a compreensão do movimento.

⁶¹ Jean Cébron (1927-2019), nascido em Paris, foi um coreógrafo e professor de dança que estudou por muitos anos com Sigurd Leeder. Um dos principais professores de Pina Bausch, lecionou na lendária University of Dance at Jacob’s Pillow em 1958 e 1959, em Nova York e posteriormente coreografou na Limón Dance Company, também sediada em Nova York. Entre 1961 e 1964 dançou, coreografou e lecionou na Folkwangballett Essen (atualmente chamado de Folkwang Tanzstudio), dirigido na época por Kurt Jooss. Em 1976 foi nomeado professor de dança moderna na Folkwang Hochschule e também lecionou na Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, ambos dirigidos por Pina Bausch na época. As aulas de Jean Cébron eram baseadas no método Jooss-Leeder e até hoje são ensinadas na Folkwang Hochschule.

⁶² Hans Züllig (1914-1992) foi um bailarino e professor suíço, discípulo de Kurt Jooss e Sigurd Leeder e um dos mais importantes professores de Pina Bausch. Lecionou por muitos anos na Folkwang Hochschule e também para a companhia de Pina Bausch.

⁶³ Lembro-me de ter escutado algumas vezes, quando integrei o Tanztheater Wuppertal, Pina se referindo assim a Kurt Jooss, seu grande mestre. Em todo o período em que vivi na Alemanha, também era comum ouvir de artistas contemporâneos de Pina que ela era a “pupila” de Jooss.

era o único durante o período pós-guerra reconhecido institucionalmente⁶⁴, por isso acabou se tornando uma escola de grande nome na Europa. Quando Pina Bausch, herdeira direta de Kurt Jooss, foi questionada sobre o que havia aprendido durante seu período como aluna da Folkwang Hochschule, ela respondeu: “Certa sinceridade, me foi transmitida” (SCHMIDT, 1992 *apud* PEREIRA, 2010, p. 48).

Então eu havia feito a audição para ingressar como aluna na Folkwang Hochschule, da qual tanto eu já havia ouvido falar, por saber que Pina Bausch havia também estudado ali. Fui aceita na escola. De repente tudo mudou, eu estava do outro lado do Atlântico e deveria, a partir daquele momento, chamar a Alemanha de *casa*. Estar ali era uma forma de me aproximar do trabalho de Pina, uma espécie de atalho. E fazia sentido o fato de não ser imediatamente um encontro direto com o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, embora eu já fosse uma bailarina profissional, mas sentia que, diante de um mundo novo, com distintos saberes – não só artísticos, mas também de todas as ordens – eu ainda precisava de algum preparo, ir farejando esse novo contexto, como quem vai observando, em silêncio, atenta. Encontrar Pina Bausch ainda significava algo “grande demais” e eu sentia que estava ali a serviço de algo muito maior do que minhas próprias vontades, numa espécie de “renúncia do EU”, como comenta Hermann Hesse em *A Unidade Por trás das Contradições* (HESSE, 2022, p. 5).

Então, o que eu precisava aprender era justamente essa “sinceridade” da qual Pina falava e também a devoção da qual fala Dore Hoyer⁶⁵ quando relata sobre sua relação com a dança: “Eu sempre me senti como um instrumento, como um meio. Eu não almejava nada, tudo me era dado interiormente e eu apenas servia a dança. A dança pra mim não é uma profissão, é um sacerdócio” (MÜLLER, 1992, p. 182 *apud* PEREIRA, 2010, p. 48).

Na grade curricular, eu tinha aulas de ballet clássico, dança moderna, dança folclórica (dentre elas, flamenco e danças populares da Hungria), kinetografia (escrita da dança), pedagogia da dança, música, improvisação, composição, história da dança, *kritik* (aula que consistia em exercitar crítica sobre espetáculos de dança e teatro) e consciência corporal (mais

⁶⁴ A dança na Alemanha passou por um momento de apagamento entre 1945 a 1965, chamado de “espaço em branco”, por conta das dificuldades trazidas pela Segunda Guerra Mundial e o exílio de vários artistas reprimidos. O trabalho de Kurt Jooss, na Folkwang Hochschule, foi o único que se estabeleceu institucionalmente e se tornou conhecido pelo público mundial, recebendo estudantes de várias partes da Europa.

⁶⁵ Bailarina e coreógrafa alemã que atuou em diversas obras de Mary Wigman e criou a emblemática coreografia *Afectos Humanos*, em 1962, aclamada pelo público sul-americano. Suas ideias sobre dança se aproximavam muito das de Kurt Jooss, fundador e diretor da Folkwang Hochschule.

especificamente, a Eutonia⁶⁶). Embora eu já houvesse estudado algumas dessas disciplinas em minha primeira graduação em Dança na UNICAMP, percebia que a abordagem e o contexto da dança de que eu estava agora adquirindo conhecimento era completamente distinta, portanto, não se tratava para mim de uma segunda graduação ou de repetir disciplinas – eu só fui entender isso mais tarde – mas de uma complementação preciosa de meus estudos anteriores no Brasil, uma nova fonte de saberes, com origens distintas.

Se na UNICAMP eu aprendera a dança com mestres e mestras, como Inaicyr Falcão, Graziela Rodrigues, Eusébio Lobo, Holly Cavrell, entre outros – que me instrumentalizaram com saberes predominantemente vindos das Américas (Brasil e Estados Unidos, mais especificamente) e da África –, na Folkwang, eu estava tendo a chance de entender, pela primeira vez, as bases de dança moderna alemã e do sentido de *Tanztheater*. E tais bases forjadas ao longo dos tempos, numa combinação entre as origens do balé clássico, depois da *Ausdrucksanz* (dança expressionista), passando pelos pensamentos de François Delsarte⁶⁷ e Jaques-Dalcroze⁶⁸, as influências dos emblemáticos Rudolf Laban, Kurt Jooss e Sigurd Leeder e, posteriormente, toda uma geração de pedagogos e artistas filhas e filhos dessas origens, com alguns dos quais tive o grande privilégio de trabalhar diretamente – Pina Bausch, Malou Airadou, Dominique Mercy, Lutz Foester, Stephan Brinkman, Anne Marie Benati entre outros professores que tive durante meu período na Folkwang Hochschule.

Em todas as aulas da Folkwang era possível perceber, direta ou indiretamente, uma sintonia com os pensamentos forjados pelas origens mencionadas, os quais contribuíram para o surgimento da dança moderna alemã. Especialmente as ideias de Kurt Jooss, o grande mentor de Pina, consistiam em trazer de volta a precisão técnica que o velho balé clássico proporcionava ao corpo, aliado aos princípios já tão defendidos por ele sobre interdisciplinariedade entre todas as formas de expressão – característica já presente em todo o trabalho desenvolvido por Laban (1978), que incluía movimento, palavra, som, forma –, a

⁶⁶ Eutonia é uma prática somática criada por Gerda Alexander (15 de fevereiro de 1908 – 21 de fevereiro de 1994), professora nascida em Wuppertal que cresceu em contato com as vanguardas das artes, da educação e da cultura do movimento no início do século XX, pelo fato de seus pais terem sido entusiastas da Rítmica de Dalcroze, transmitindo a ela um interesse semelhante pelas artes e pelo movimento. Ela se interessava em desenvolver a expressão singular de cada pessoa, porém sem programá-la. Ao mesmo tempo, por ter tido muitos problemas de saúde, a Eutonia nasceu também por uma necessidade pessoal que ela tinha de aprender a sobreviver.

⁶⁷ François Delsarte (1811-1871), nascido em Paris, foi um cantor, orador, filósofo e teórico do movimento. Desenvolveu uma teoria sobre a expressão humana intitulada *Estética aplicada*.

⁶⁸ Emile Jacques Dalcroze (1865-1950) nasceu na Áustria e foi o criador de um sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930.

singularidade de cada indivíduo como parte fundamental no trabalho coreográfico e os estudos acerca do espaço (Corêutica), propostos também por Laban (1978). Desde a fundação da Folkwang, em 1927, era comum a interdisciplinariedade, os cursos de arte convivendo no mesmo prédio, o encontro fluido de todas as expressões artísticas. E mesmo que a escola tenha sofrido algumas readaptações arquitetônicas e integrado novos professores e bases curriculares ao longo das gerações, foi possível perceber, enquanto fui aluna lá, que esses princípios continuavam sendo um propósito fundamental da escola.

As aulas de dança moderna com Malou Airadou, Dominique Mercy e Lutz Foester começavam na barra, e isso me intrigava fortemente. Indagava-me: “por que precisamos começar uma aula de dança moderna na barra, igualmente como acontece na aula de balé clássico?” Até então, minha referência de aula de dança moderna baseava-se em uma aula com exercícios que começavam no chão ou com grande mobilização do tronco logo no início, assim como eu havia aprendido com Holly Cavrell e outros mestres de dança moderna no Brasil, influenciados pela dança moderna americana de Martha Graham⁶⁹ ou de José Limón, Malou. Dominique e Lutz estudaram com Hans Züllig, bailarino, coreógrafo e pedagogo que dançou na companhia de Jooss (Ballets Jooss). Ele propunha um “balé diferenciado”, seguindo todo o sistema e a organização de uma aula de balé clássico, porém os princípios vinham da dança moderna, fazendo uso intenso dos movimentos do tronco, torções, contrações, movimentos fora do eixo e espiralados, em sequências de movimento aparentemente simples, mas que iam se transformando num complexo e abrangente uso do espaço. Peso, volume e musicalidade eram tratados com muita importância em suas aulas, assim como as noções de aceleração e desaceleração do movimento. Era muito comum ouvir, durante as aulas de Malou, Dominique e Lutz, palavras como “cortar”, “torcer”, “avançar”, “crescer mais”, “ouvir a música”, “afundar”, “ir além”, e eles entoavam essas palavras com suas vozes veementes e grande musicalidade, auxiliando-me na compreensão do sentido e da qualidade de cada movimento (PEREIRA, 2010, p. 47). Professoras e professores que cantavam literalmente palavras, exigindo de nós que aguçássemos nossa relação com a

⁶⁹ Mãe da dança moderna americana, Martha Graham (1894-1991) nasceu em Nova York e foi uma dançarina e coreógrafa que revolucionou a história da dança moderna no mundo, influenciando e inspirando gerações de grandes bailarinos e coreógrafos, inclusive uma de minhas principais mestras, Holly Cavrell, já apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. As suas contribuições transformaram essa forma de arte, revitalizando e difundindo a dança ao redor do mundo. Fundou a Martha Graham Dance Company, uma das mais conceituadas e antigas companhias de dança dos Estados Unidos.

música, quase como numa tentativa de copiarmos os acentos distintos da música que, muitas vezes, era tocada ao vivo.

Holly Cavrell, minha professora de dança moderna na UNICAMP, também tinha essa mania de cantar em aula para sugerir intensidades e qualidades dos movimentos e também se utilizava de metáforas interessantes para a compreensão de certas qualidades. Na Alemanha, eram outras palavras, verbalizadas/cantadas em outros idiomas (francês, alemão, inglês) por seres humanos provenientes de uma outra cultura, uma cultura marcada por dor, guerra, exílio e invernos prolongados e rigorosos. Isso me trazia um novo jeito de abordar movimento, enriquecendo minha percepção com as várias qualidades que um gesto pode conter.

Malou, Dominique, Lutz e tantos outros mestres da Folkwang faziam analogias do movimento com certos fenômenos da natureza, como “o cair da neve”, “camomila se alastrando pelo gramado”, “o cair de uma folha no outono”, “acariciar o espaço” (na boca de Malou era “*carresse le space*”) ou “o raio de sol que toca sua face” etc... Imagens e paisagens de um território específico, europeu... com suas especificidades climáticas, culturais. Nunca foi tão perceptível a relação entre dança e sentimento, assim como uma certa rejeição que foi surgindo em mim de uma dança composta de movimentos aleatórios, apenas belos em sua forma, mas carentes de conteúdo, sentimento. “Nós ensinamos dança como motivação, sinceridade, verdade, jamais algo decorativo” (BRAEMER, 1993 *apud* PEREIRA, 2010, p. 48).

Talvez as mudanças climáticas drásticas das estações que podemos presenciar em território europeu realmente nos traga uma nova relação com os sentimentos, uma vez que cada uma dessas estações é capaz de modificar radicalmente a paisagem que nos rodeia, as cores, a temperatura, inclusive nosso humor e estado emocional. Isso, sem dúvida, afeta nossa forma de perceber e lidar com o nosso corpo e com o movimento, a mim afetava muito e assim eu ia aprendendo gradualmente essa tal “sinceridade” na dança, que talvez estivesse relacionada com nossa capacidade de conjugar arte e vida profundamente em nós. Aprendizados como esses perduram até hoje em mim e influenciam meu modo de dançar, criar espetáculos e ensinar a dança.

Há um aparente paradoxo: a Folkwang, ao mesmo tempo em que se valia de um olhar interdisciplinar sobre a arte e valorizava os aspectos simbólicos e internos do movimento como seu propósito (característica oposta aos princípios do balé clássico), buscava também fortalecer em seus estudantes um rigor técnico corporal bastante apurado baseado no sistema do próprio balé. Como poderia então uma escola que tem como seus percursos justamente

aqueles que foram responsáveis por inaugurar uma ideia de dança no mundo ocidental que consistia em valorizar as singularidades de cada indivíduo, fugindo dos aspectos padronizados pouco conectados com a realidade, exigir de seus alunos um rigor técnico fortemente conectado com os princípios do balé?

O mesmo paradoxo me perseguiu quando integrei o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch como bailarina, pois me intrigava o fato de que precisávamos fazer aula de balé clássico todos os dias, sendo que muitas das peças do repertório de Pina se valiam de cenas muito mais “teatrais” do que dançadas, e o próprio gestual de movimento não se parecia em nada com um gestual de balé. A meu ver, a resposta para esse paradoxo consiste em analisarmos melhor os motivos de por que o trabalho de Pina Bausch, assim como o de seu mentor Kurt Jooss no passado, se fez tão notório, singular e sedutor, em todo o mundo, não tendo ao longo de toda a história (e até hoje) nada que pudesse ter sido tão mais significativo para o universo das artes dramáticas em todo o mundo.

Acredito que essa singularidade reconhecida por todos – e que a todos seduz – é feita de uma destreza que poucos possuem – a destreza de ser quem se é: “*be yourself*”, que consiste em não negar as heranças de nenhum tipo de expressão para construir seu próprio trabalho. Observando a trajetória de Pina Bausch e de Kurt Jooss, é possível perceber que não é preciso destruir uma linguagem para criar outra, como fizeram quase todos os percursores de diferentes movimentos artísticos em todo o mundo. Por isso, costumo dizer que não é preciso destruir a dança moderna para fazer uma dança pós-moderna. Jooss, no passado, e Pina, na posteridade, souberam com muita destreza reconhecer as contribuições da arte moderna e do balé clássico, aliando as duas e se concentrando no “essencial” que cada uma delas oferece, construindo um fundamento forte e singular para o ensino da dança na Folkwang Hochschule.

Se, por um lado, o balé pode nos oferecer recursos técnicos específicos para a conquista de uma certa precisão do movimento – equilíbrio, linhas, tensões – através de um trabalho meticuloso e repetitivo da musculatura, baseado numa relação mais cartesiana com o espaço e seus pontos de fuga, a dança moderna, por sua vez, conquista, além de uma expansão maior dos movimentos do tronco (ainda que não tão distantes das estruturas corporais do balé), um trabalho de movimento mais aliado à respiração e à expressão de sentimentos e intenções através da dança, numa tentativa de refletir a pulsação da própria vida, no expandir e contrair.

Portanto, a meu ver, não há paradoxo algum, contradição alguma e, sim, uma enorme sensibilidade em reconhecer o valor e o significado histórico de cada arte, sensibilidade que nem todos os artistas da época tiveram, a exemplo de Mary Wigman⁷⁰, que discordava fortemente de Jooss quanto ao uso da técnica clássica em seus procedimentos de trabalho. Ela acreditava que os princípios da dança moderna e da dança clássica eram incompatíveis e se atentava muito mais a uma preocupação estética do que a um sentido pedagógico da dança, no qual Jooss também estava interessado.

Embora a Folkwang tenha uma influência, ainda que indireta, da *Ausdruckstanz* (dança expressionista), por uma questão histórica, Jooss fazia reservas quanto a uma certa característica apaixonada, individualista e subjetiva desse movimento, defendendo fortemente a ideia de que as obras deveriam ter estrutura e coreografia e se aproximava de uma filosofia mais pragmática da dança e da arte em geral (SILVEIRA, 2015, p. 32). Por isso “Jooss nunca deixou de defender seu ponto de vista de que a dança clássica e a dança moderna tinham contribuições a dar aos bailarinos” (SILVEIRA, 2015, p. 27). Não por isso, ele deixava de fazer análises críticas precisas e importantes sobre cada uma dessas técnicas, discernindo com sabedoria o que deveria acatar ou rejeitar de cada uma delas.

Pesquisar sobre esses processos de como a Folkwang foi configurada em sua filosofia de ensino da dança me ajuda a entender uma espécie de adoração que tenho por essa escola e toda reverberação dessa filosofia que ainda acontece em meu trabalho autoral, na construção dramaturgica de minhas obras e na forma como lido com processos pedagógicos atualmente. Aprendi a dissolver preconceitos e a não me limitar em escolhas tendenciosas ou generalizadas em minha arte, por modismo ou estilo. Ficou o aprendizado de que é preciso conhecer os contextos de cada expressão, valorizar a cultura de qualquer parte do mundo, fazendo da dança uma experiência de dimensão humana, coletiva e consciente, antes de ser um puro exercício estético, egoico e vaidoso.

Pina, por sua vez, também era uma amante da diversidade, inclusive da técnica clássica do balé, e utilizava também no dia a dia de sua companhia o treino de balé para seu elenco. Tínhamos que fazer aula de balé todos os dias. Mas era perceptível a sensibilidade que Pina tinha, assim como seu mestre Jooss, em reconhecer que a técnica clássica também tem suas limitações. Pina sabia valorizar o que de melhor existe em cada corpo e não se limitava

⁷⁰ Mary Wigman (1886-1973), considerada uma das mais importantes figuras na história da dança moderna mundial, fundadora da dança expressionista e da dançaterapia, divergia do pensamento de Kurt Jooss sobre “emprestar” os princípios do balé clássico para a criação de uma dança mais expressiva.

em nivelar ou qualificar um bailarino por sua técnica clássica. Acredito que o clássico estava em nossas vidas, seja na Folkwang, seja no Tanztheater Wuppertal, como um desafio, uma forma de nos disciplinarmos, de treinarmos a precisão das formas, fortalecermos o corpo. E, com essa experiência, eu fui me sentindo cada vez mais à vontade com o balé, transformando esse registro de sofrimento que eu guardei por muitos anos sobre essa técnica em um registro de libertação.

A experiência com a dança na Alemanha fez com que eu me apropriasse do “meu balé”. Certa vez, em entrevista à Folha de São Paulo, Pina disse:

[...] Aprende-se que não se pode separar nada. Que tudo existe simultaneamente, lado a lado e em conjunto, e que tudo tem o mesmo valor e a mesma importância. Que é preciso ter respeito pelas mais variadas formas de viver e encarar a vida. Esse também é um aspecto relevante em nosso trabalho. (BAUSCH, 2000).

Considero raro um trabalho em dança hoje que consegue combinar um olhar transdisciplinar para a arte, força expressiva de seus intérpretes e ao mesmo tempo rigor técnico, musicalidade e teatralidade. Acredito que a combinação dos fatores históricos, valores culturais e humanistas e a sabedoria de seu fundador Kurt Jooss fizeram da Folkwang Hochschule um lugar singular na história da dança no mundo ocidental. Para minha trajetória como artista, a experiência de ter sido aluna dessa escola foi uma espécie de libertação e legitimação de muitas coisas nas quais eu acreditava, mesmo que não as compreendesse totalmente quando lá cheguei com minha pouca maturidade, apenas com meu “corpo sensível aos efeitos dos encontros dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos. Simulação em matérias de expressão” (ROLNIK, 2016, p. 31). E somente no momento presente desta pesquisa é que posso entender o caminho percorrido, tendo a chance de, ao cartografá-lo, “quebrar o feitiço”⁷¹ (ROLNIK, 2016, p. 36), refletir sobre ele, conectando as pistas encontradas, para enfim fazer dele um território. Darei alguns exemplos dessas pistas, celebrando aqui e agora minha sensação de pertencimento e reapaixonamento por minha trajetória com a dança.

Não foi à toa que *Demian* (1919), de Hermann Hesse, me tocou tão profundamente quando chegou a mim aos meus 15 anos ou quando devorei *Cartas a Um Jovem Poeta* (1929), de Rainer Maria Rilke, e depois o reli mais cinco vezes. Ou ainda, quando me deparei com a obra de Clarice Lispector, Caetano Veloso, Pedro Almodóvar, sentindo-me arrebatada

⁷¹ *Esse termo usado por Rolnik em Cartografia Sentimental me faz pensar que é pela quebra do feitiço que se encontra o verdadeiro amor ou reapaixonamento pelas coisas.*

por suas potências poéticas... Ou quando estudei sobre a escola Bauhaus e me impressionei pela sua magnitude filosófica, quando li James Joyce⁷² e dancei um de seus poemas, quando criei um filme com fragmentos de fotos de Rosalia Chladek⁷³, quando me encantei com a filosofia de Nietzsche⁷⁴, quando vi ao vivo os quadros de Paul Klee⁷⁵ e chorei, quando me apaixonei pela dança flamenca, entre tantas outras. Todas essas pistas, que representam referências totalmente dialógicas, sintonizadas com as origens filosóficas da Folkwang Hochschule e com o trabalho de Pina Bausch, me levaram, sem saber, a querer cruzar o Atlântico na direção de conhecer de perto tudo isso. Por sintonia e atração, me deparei comigo mesma, no outro. E hoje, de forma totalmente orgânica, consciente e feliz, celebro essas escolhas.

Esse período como estudante da Folkwang Hochschule me possibilitou um profundo aprendizado e novas reflexões sobre o significado de palavras como devoção, serviço, entrega, espera, renúncia, foco, porque pude vivenciar na prática todos esses estados e sentimentos. O tempo pelo qual as coisas foram acontecendo comigo, os longos invernos, a situação de ser estudante novamente, o distanciamento daquilo que eu julgava até então ser o “meu jeito de dançar”, tudo isso foi me proporcionando uma nova consciência. Hoje, no momento presente desta pesquisa, aguçando a percepção de tais aprendizados e compreendendo melhor o sentido de cada etapa de meu percurso, posso enxergar a beleza na dor e no desafio que esse momento representou em minha trajetória. Como estudante da Folkwang, vivia mais calada do que propositiva, tanto verbalmente quanto em minha capacidade inventiva de criar obras. Não que eu não fosse capaz, mas era momento de abrir espaço para novos aprendizados, e eu precisei me render a isso. Distanciei-me radicalmente de minha língua materna e de um modo de operar na vida mais expansivo, socialmente falando, como acontecia no Brasil, pois estava me entregando a um novo paradigma cultural

⁷² James Augustine Aloysius Joyce (1882-1941) foi um romancista, contista e poeta irlandês considerado um dos maiores escritores do século XX. Sua obra *Ulisses* foi utilizada como inspiração para uma das cenas de *Claraboia*, uma de minhas obras autorais, que será discutida no terceiro capítulo desta dissertação.

⁷³ Rosalia Chladek (1905-1995) foi uma dançarina, coreógrafa e professora de dança austríaca, discípula de Jaques-Dalcroze. Dançou com Mary Wigman, fez parte do movimento da *Ausdruckstanz* e criou seu próprio método de ensino, o Chladek-System, internacionalmente conhecido.

⁷⁴ Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) foi um filósofo, filólogo, crítico cultural, poeta e compositor prussiano do século XIX, nascido na atual Alemanha. Escreveu vários textos criticando a religião, a moral, a cultura contemporânea, a filosofia e a ciência e utilizava em seus textos a metáfora, a ironia e o aforismo.

⁷⁵ Paul Klee (1879-1940) foi um pintor, desenhista, poeta e professor nascido e criado na Suíça, mas que teve também nacionalidade alemã. Seu estilo altamente individual foi influenciado por movimentos artísticos que incluíam expressionismo, cubismo e surrealismo. Klee era um desenhista nato que experimentou e acabou explorando profundamente a teoria das cores, escrevendo extensivamente sobre ela.

de vida. Isso, sem dúvida, foi bastante desafiador com apenas 25 anos, uma vez que certamente eu não tinha ainda maturidade para renunciar às minhas autoafirmações e às egoidades inerentes à minha juventude, forjadas até então num contexto cultural-social-político de vida no Brasil, bastante distinto do que estava me sendo ofertado a vivenciar naquele momento. Eu precisei esperar, e esperando, destruir ilusões, renunciar às falsas certezas e ao imediatismo dos tempos, aprendendo a encontrar força na fragilidade no “não saber”, no silêncio e na minha total vulnerabilidade naquele momento. Como sempre dizia Pina: “*It’s a long way...*”⁷⁶

Ser artista não significa calcular, mas, sim, amadurecer como a árvore que não apressa a sua seiva e enfrenta tranquila as tempestades da primavera, sem medo de que depois dela não venha nenhum verão. O verão há de vir. Mas virá só para os pacientes, que aguardam num grande silêncio intrépido, como se diante deles estivesse a eternidade. (RILKE, 1985, p. 32-33).

Nesse momento, eu aprendia a expandir para dentro, como raízes que se fortaleciam ensimesmadas, espiralando e fortificando o meu eixo interno, assim como sugeriam os movimentos nas aulas de dança moderna da Folkwang Hochschule. Tais aprendizados despertaram em mim um oceano de novas consciências: *o silêncio é uma forma de entendimento mais profundo.*

A forma como todas as coisas aconteciam naquela escola me parecia ter um pacto com o invisível, o incompreensível, o que não se pode (e nem se deve) questionar, como uma espécie de fé a uma religião para a qual se inclina devocionalmente. *Ora, se há alguma religião para a qual eu gostaria de me dedicar, essa religião é a dança.* Essa devoção era transmitida a nós, alunas e alunos, com poucas palavras, mas com muita precisão, através da ação e de uma indescritível paixão pela dança que podíamos perceber nas aulas das quais tive o privilégio de participar como aluna. Eu estava diante da possibilidade de enxergar a dança como uma espécie de celebração orgânica da continuidade entre homem e natureza (SÁNCHEZ, 2010, p. 24), de onde possivelmente tenha nascido Dionísio ou de onde o movimento *art nouveau*⁷⁷ tenha sacado toda sua inspiração.

⁷⁶ *É um longo caminho.* Essa frase emblemática de Pina Bausch era repetida por ela em alguns momentos dos processos de criação.

⁷⁷ *Art nouveau* ou arte nova é um estilo internacional de arquitetura e de artes decorativas que surgiu por volta de 1890 e foi muito apreciado até mais ou menos 1920. É também conhecida como *Jugendstil*, termo alemão para “estilo da juventude”, que recebeu o nome devido à revista *Jugend*. A *art nouveau* é uma reação à arte acadêmica do século XIX. É inspirada principalmente por formas e estruturas naturais, não somente de flores e plantas, mas também de linhas curvas.

Foi essa dimensão de celebração da própria vida contida na dança que me conectou profundamente com esse lugar, desde o dia em que cheguei: a mesma que me conecta da mesma forma ao trabalho de Pina Bausch até hoje, cuja força percebo só no momento presente desta pesquisa. A mesma força propulsora que me fez deixar o Brasil na direção de algo que eu não podia compreender, mas que se mostrava absolutamente pactuado com minhas origens, as que me fizeram aprender desde cedo, ao observar minha mãe e meu pai bailarinos, que dança é, sim, religião.

A dança traz para o visível aquilo que pertence ao mundo invisível.

Como explicar o invisível?

O homem vive pra quê? O que é que sustenta o homem? Cuidem bem da alma. Tanto da sua quanto da dos outros. É isso que se transforma em dança. A dor é importante. Um esforço extremo. A criança adoece, a mãe quer trocar de lugar com ela, mas não pode – é essa dor na alma que é essencial na dança. Não dançam como se fosse um assunto alheio. Não se trata de sacrifício, é fazer algo para o outro. Querer lhe fazer algo. Mas assim, é só vontade, não há convicção. O que define uma dança é um sentimento à beira da loucura, não são palavras. Lelé da cuca. Não é concentrar os nervos no cérebro, mas deixar simplesmente brotar – eu quero ver uma dança assim. Pensar, qualquer um pode pensar. Mas uma dança que vá além disso, gostaria que fosse essa a nossa dança. (OHNO, 2016, p. 192).

3.2. *LADY MARMALADE*: MEU *UMWELT* OU POSSÍVEIS RESSIGNIFICAÇÕES DA DANÇA MODERNA NO MEU CORPO OU AUTOARGUIÇÃO PARA PINA BAUSCH

Salvador, 5 de junho de 2019 (escritos em um caderno de criação).

Vou criar uma cena. Imagine que a dança é um jarro de porcelana antigo. Pego esse vaso e atiro-o no chão, estilhaçando-o em mil pedaços. Vemos muitos cacos espalhados no chão. Recolho esses cacos e construo uma outra dança-jarro. Ressignifico o tempo desse jarro, atualizando a existência de cada estilhaço, dou nova vida a eles. Exijo deles que se reinventem. Mixo, remixo, colo, bricolo. As fissuras entre os cacos colados são marcas de possíveis atravessamentos conceituais, temporais, novas conexões entre signos. Os cacos colados, não necessariamente, ocupam o mesmo lugar de antes quando o jarro estava intacto. Precisarão ter muita resiliência e rever seus conceitos de existência, sofrer adaptações. Se o jarro fosse um corpo vivo que contivesse dentro dele veias com sangue correndo, veríamos nesse momento um fluxo desordenado maravilhoso e pulsante, corpo

vibrátil⁷⁸, correndo pra todos os lados e direções, num impulso de ressignificação, forjando novos modos de existência, em tempo real. O jarro é errante, brilhante, real. Magia.

Ao refletir sobre meu percurso na dança, que muitas vezes oscila entre ser intérprete, que dança obras criadas por outras coreógrafas e coreógrafos de contextos históricos distintos, e o mergulho no trabalho que faço hoje como criadora, solo e em grupo, busco entender, na deriva de minhas reflexões, como esse movimento oscilante reverbera e encontra ressonância em meus trabalhos autorais. Percebo que meu corpo, em seus processamentos sensitivos e cognitivos, está sempre em busca de vasculhar sua própria memória e fazer dela sua matéria-prima para a criação. Tudo o que vou aprendendo vou acumulando e levando comigo, num fluxo contínuo de experiências que vão se encadeando e formando um sistema complexo de signos, afetações, percepções. Isso é o tempo agindo na minha história. E o tempo, como um fator irreversível, como bem descreve o químico russo naturalizado na Bélgica Ilya Prigogine (PRIGOGINE, 1984), aponta para a frente como uma flecha, vai construindo uma narrativa complexa de experiências que vão reverberando na forma como percebo, atuo no mundo através da dança.

Lanço a mim mesma algumas perguntas: o que significa ser uma intérprete-criadora de dança que também interpreta obras de repertório de criadoras e criadores de gerações passadas e ao mesmo tempo se apresenta no mundo como uma criadora da atualidade? Como os signos presentes nessas obras mais antigas que transmitem informações de outro contexto histórico atravessam um trabalho autoral feito hoje? Os aspectos presentes na formação de uma artista sobrevivem ao fluxo intenso e veloz com que as informações se apresentam para nós hoje, achatando a noção de tempo, espaço, memória? Para a criação, em que medida a história é importante? Como memórias podem atravessar e ressignificar nossa forma de conceber o mundo e, por sua vez, uma obra em dança? No processo de criação de uma dança, como se dá o acesso à memória, às informações acumuladas no corpo ao longo de uma trajetória, do aprendizado, dos legados deixados no corpo?

Perguntas como essas permeiam as reflexões que apresento agora e que também circulam a pergunta central desta pesquisa. Tais reflexões dizem respeito a um momento específico do ano de 2007, quando cursava minha graduação em dança na Alemanha, na Folkwang Hochschule, e criei um pequeno exercício coreográfico e intitulei *Lady*

⁷⁸ ROLNIK, 2016.

Marmalade, através do qual pude ser vista pela primeira vez por Pina Bausch, o que resultou num convite feito por ela a mim para integrar o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Esse exercício surgiu da necessidade que eu tinha de sintetizar o conhecimento em dança que eu estava adquirindo durante meu período de formação na Folkwang e foi apresentado pela primeira vez no evento *Junge Choreographen*⁷⁹, de 2007, no teatro Neue Aula⁸⁰, dentro das dependências da escola.

Imagem 7 – Morena Nascimento dançando *Lady Marmalade*, em 2007



Fonte: Foto de Daniela Duschenes, acervo da pesquisadora

Como dito anteriormente, diferentemente de São Paulo, cidade onde eu havia vivido antes, Essen me trouxe a possibilidade de um mergulho e concentração extremos que me permitiram desenvolver uma relação de muita intimidade com meus propósitos. Naquele

⁷⁹ Evento produzido pelo Departamento de Dança da Folkwang Hochschule, com intuito de incentivar criações autorais de seus estudantes.

⁸⁰ Nome dado ao anfiteatro pertencente às dependências da escola Folkwang, utilizado para apresentações de conclusão de semestre.

momento de minha vida, mergulhada num contexto que me convidava a todo tempo à concentração, à quietude, ao pouco estímulo de tecnologia virtual e à devoção integral à dança, fui de certa forma construindo meu próprio *Umwelt*, termo alemão criado pelo biólogo estoniano e fundador da biossemiótica Jacob Johann Von Uexkull. Esse biólogo estava interessado em compreender os organismos vivos e suas interações e usava o termo *Umwelt* para definir o mundo subjetivo da percepção dos organismos vivos em relação ao seu meio ambiente. Em outras palavras, “o mundo em volta” ou “o mundo em torno”. A partir das experiências que fui vivendo ali, percebendo todos os detalhes, nuances e contradições daquela cidade, da minha vida, do meu entorno, “cada espécie viva vive num mundo particular dela dimensionado pela sua história e, portanto, elabora a realidade de uma certa maneira que pode ser bastante diferente da maneira como outras espécies elaboram” (VIEIRA, 2009, p. 33). Então *Lady Marmalade* era uma espécie de retrato do meu *Umwelt*, exercício coreográfico com duração de aproximadamente seis minutos, um figurino extremamente simples e funcional, um palco vazio, iluminação despretensiosa, sem mudanças significativas, e uma música com a qual eu dialogava do início ao fim da coreografia.

Para esse solo fui testando coreograficamente os elementos que faziam parte de meus aprendizados técnicos nas aulas de dança da Folkwang Hochschule em diálogo intenso e detalhado com a música *Smells like teen spirit* (1991), da banda grunge americana Nirvana, porém numa versão cover do trio nova-iorquino The Bad Plus Band (fundando em 2001). Foi uma escolha rigorosa que fiz em transcrever no corpo as intensidades e a forma como estava organizada essa música. Aspectos rítmicos, melódicos, as repetições, as graduações de intensidade e inclusive as qualidades sonoras de cada instrumento presentes na música, tais como acentos bruscos, acelerações e desacelerações, contrastes de intensidades, foram traduzidos na coreografia. Foi uma escolha consciente e assertiva em transcrever no corpo as intensidades e a forma como estava organizada essa música. Nessa maneira de criar a dança, fiz questão de estabelecer uma relação simbiótica entre música e dança. Nas aulas de dança da Folkwang, também tínhamos a chance de desenvolver a musicalidade dessa forma, com muita escuta e um exercício de espelhamento das qualidades contidas na música, que, transcritas para o movimento, nos ajudavam a entender melhor tais qualidades.

Lady Marmalade era minha autoarguição, como se eu quisesse sintetizar e testar os conhecimentos adquiridos naquela nova investida como estudante de dança e provar pra mim mesma que eu estava aprendendo alguma coisa. De todos os meus trabalhos autorais, era o que tinha a menor duração de tempo e não precisava de nenhum recurso técnico sofisticado

ou aparatos cênicos para ser realizado, diferentemente de outros trabalhos que criei (antes e após esse período). Era como se eu precisasse desnudar-me de qualquer aparato cênico ou decorativo para estar diante dos princípios contidos no contexto de aprendizagem onde eu estava inserida, para me sentir autorizada de certa forma a me apropriar desse novo contexto em minhas danças. Talvez eu estivesse testando justamente aquela “sinceridade”, da qual Pina, Dore Hoyer e Jooss falavam, pois esse exercício não pretendia nada mais do que sintetizar princípios e traços de uma filosofia de dança, adjacentes de um contexto cultural específico – já falado anteriormente – muito mais antigo que eu, criados pelos mentores e mentoras da dança moderna alemã, mas que se realizava no meu corpo naquele meu momento presente: “O tempo da memória, afinal, não é apenas o tempo que já passou, mas o tempo que nos pertence” (CANTON, 2009, p. 19).

Eu estava me testando, ativando rastros e memórias de um tipo de corpo muito específico, um jeito de entender fluência e forma, as coisas que eu aprendia nas aulas com Malou, Dominique, Lutz. Aí quis colocar tudo à prova, estava quase me formando na escola, precisava sair dali com a certeza de que tinha aprendido algo. Eu não sabia, mas a Pina estava na plateia no dia em que dancei isso pela primeira vez. A notícia vazou no backstage e logo me vi supernervosa, com uma certa vontade de desistir. Eu só tinha duas opções: desistir, inventar que estava passando mal, algo assim... ou ir com tudo. Acabaram acontecendo as duas coisas. Logo após apresentar, após os agradecimentos, senti uma dor profunda e aguda no útero, como um tipo de cólica profunda. Deitei-me no chão próximo a uma coxia. Uma outra coreografia já estava sendo apresentada, era uma música bem intensa. Sentia como se muitas vozes me atravessassem nesse momento. Fui rastejando até o camarim, onde havia muitas pessoas, inclusive Dominique estava ali pra me congratular. Eu me contorcia de dor e ele disse pra mim: “That’s the price to be so beautiful?”⁸¹. Saí de maca do teatro, uma cena um pouco dramática, eu suava frio. Ninguém entendeu nada. Chegando à clínica, me examinaram de várias formas, fiz uma série de ultrassons. Mas a dor foi passando, os exames não deram em nada, estava tudo bem. Fui sentindo um alívio enorme, uma espécie de êxtase, um relaxamento profundo e bem-estar. Após esse episódio, fui pra casa e uma semana depois fui chamada pra integrar o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. Fiquei pensando por anos e ainda penso muito sobre o significado da dor para nós que dançamos, que sentir dor e ser

⁸¹ “Este é o preço que se paga por ser tão bela?” (tradução minha).

atravessada na carne da alma é o que dançarinos sentem e para o que se entregam por toda uma vida. Eu me entreguei. Esse dia foi um acontecimento pra mim.

Com a construção de *Lady Marmalade*, eu estava evocando no meu corpo legados da dança moderna alemã, que manteve suas tradições concebidas à luz do que se pensava sobre a arte do movimento no início do século XX na Alemanha e que ainda é compartilhada e institucionalizada dentro de uma escola fundada em 1927, a Folkwang. Eu estava propondo reunir no meu corpo de 26 anos, no ano de 2007, uma interconexão desse legado com minhas próprias inquietações enquanto estudante daquela escola e como criadora. O resultado que temos em *Lady Marmalade* é uma coreografia que se estrutura dentro das bases formais das técnicas que eu estava aprendendo ali (dança moderna, balé, flamenco etc.), juntamente a um desejo de desconstrução ou “derretimento” de sentidos os quais se reconfiguram a cada instante. Talvez por isso o nome *Lady Marmalade*, que sugere “marmelada” ou “geleia”, traduzindo de certa forma um corpo de uma mulher que nos apresenta uma forma de mover, mas logo se cansa, repete, se derrete, volta a se estruturar, se desconstrói novamente, tenta repetir, se cansa. Todo o meu dia a dia, que não era nada suave, frequentando duas, três ou mais aulas de dança diariamente, mais os ensaios de trabalhos que tínhamos que desenvolver em outras disciplinas, o rigor, a exaustão, um novo paradigma cultural e artístico, uma certa saudade de um gestual sensual, livre e despojado de um corpo que vive nos trópicos (Brasil), um desejo de integrar o Tanztheater Wuppertal, ao mesmo tempo um cansaço de tudo aquilo... tudo isso se traduzia e se revelava no gestual de *Lady Marmalade*, colocando à prova no próprio corpo a experiência de um momento, num determinado contexto.

A construção desse pequeno solo coreográfico me permitiu trazer uma elasticidade simbólica para os elementos apreendidos nas aulas oferecidas pela Folkwang, transformando-os e mobilizando-os no meu corpo. Era forma de explorar as potencialidades dos novos conhecimentos adquiridos, reinventando o significado destes, ao meu modo, porém sem ter que destruí-los (SALLES, 1998). *Lady Marmalade* era uma tentativa de ser eu mesma dentro daquela escola, mas sem negar as heranças daquele lugar, num ato de superação e jogo, o que acabou por me fazer descobrir uma interessante tessitura dramática dentro daquela breve coreografia, a qual se parecia com um jarro antigo de porcelana estilhaçado e reformado, cena que descrevi algumas páginas atrás.

Colecionar, repetir formas, formatar, desfazer, estilhaçar e reintegrar tudo o que meu corpo foi encontrando e processando.

(Sugere-se ao leitor e à leitora que assistam ao vídeo de Lady Marmalade, no YouTube (LADY..., 2009), para que as palavras acima se façam melhor compreendidas e experienciadas com o olhar e as próprias percepções de quem lê e vê.)

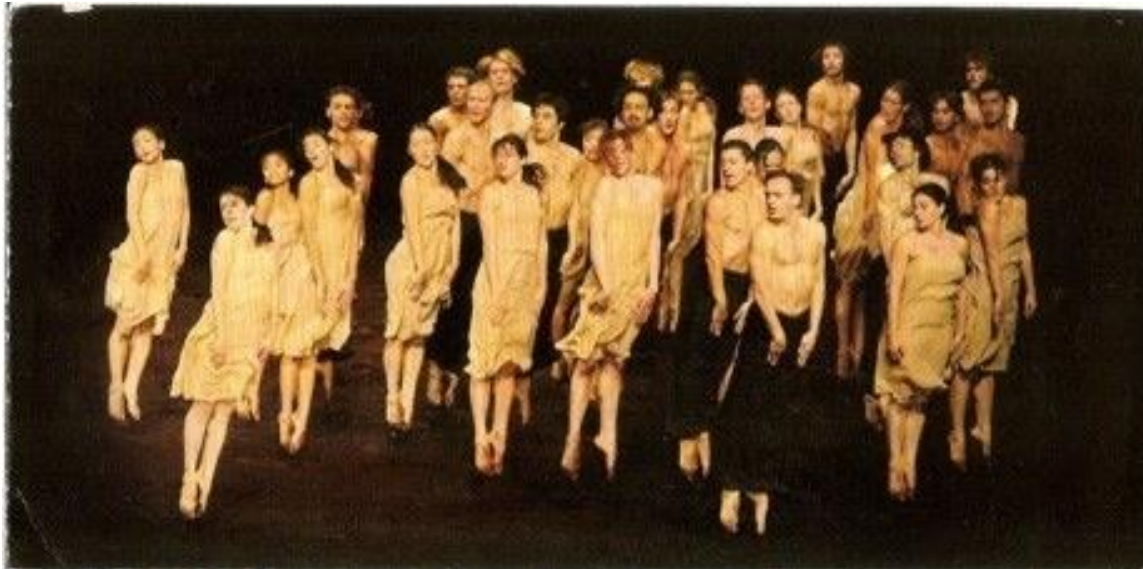
Segundo a ideia de Salles (1998), é possível manipular e mobilizar um conhecimento determinado, explorando sua potencialidade e reinventando seu significado, “fazendo com que esta ganhe artisticidade” (SALLES, 1998, p. 72). O que quero dizer é que, com *Lady Marmalade*, pode ser que eu tenha feito o mesmo, ao propor através da coreografia que o pensamento de ensino de dança da Folkwang, abrangendo suas técnicas e procedimentos específicos, se tornasse o próprio objeto de arte, ultrapassando a função pedagógica que Kurt Jooss tanto se preocupou em consolidar. Era a forma se tornando o conteúdo, técnica se tornando poesia. “É a visão de forma como poesia feita de ação e não mero automatismo” (SALLES, 1998, p. 73). E Salles (1998) ainda complementa: “Alguns desses objetos, antes de um processo determinado, não têm *status* artístico. São escolhidos, saem de seu contexto de significado primitivo e passam a integrar um novo sistema direcionado pelo desejo daquele artista” (SALLES, 1998, p. 72).

Quando eu já integrava o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, ao final de 2007, apresentei *Lady Marmalade* novamente, dessa vez dentro do Festival PINA 40, a convite de Pina. Depois da apresentação, ela veio ao camarim e disse que não havia sido tão bom e disse com as seguintes palavras: “*It was different than the first time I saw you*”⁸². Sinto que persigo até hoje o sentimento que me atravessou ao ouvi-la dizendo isso, algo que me move na direção de querer compreender, tocar isso que ela chamou de “a primeira vez”. Dizem por aí⁸³ que, mesmo depois que o corpo se transforma em cinzas, o instinto, até o próximo mundo, se metamorfoseia sem parar. E isso me faz querer conversar com Pina, ainda que de forma imaginária, conversar com seu instinto, esse que perdura e encontra outras formas em mim.

⁸² “Foi diferente da primeira vez que eu te vi” (tradução minha).

⁸³ Eu realmente não me lembro quem disse isso...

Imagem 8 – Morena Nascimento, primeira da direita para a esquerda da segunda fila, dançando *A Sagração da Primavera*, de Pina Bausch, em 2009



Fonte: Acervo da pesquisadora

3.3. CARTA À PINA BAUSCH (ELA ME DEU UM BEIJO NA BOCA)⁸⁴

E então você chegou
 como quem deixa cair
 sobre um mapa
 esquecido aberto sobre a mesa
 um pouco de café uma gota de mel
 cinzas de cigarro
 preenchendo
 por descuido
 um qualquer lugar até então
 deserto. (MARQUES, 2015, p. 219).

Meu período como bailarina do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch compreende o período de 2007 a 2010. Comecei integrando primeiramente o elenco de *A Sagração da Primavera*, ainda como aluna da escola Folkwang e, embora eu tenha sido convidada por Pina Bausch antes mesmo de me formar, em 2007, só passei a fazer parte do dia a dia do grupo como integrante oficial em 2008. Posso dizer que esse período representou uma espécie de continuidade ou fechamento de ciclo do que eu vivi na Alemanha, desde meu ingresso na Folkwang. Como estudante, pude me instrumentalizar não somente de uma técnica corporal,

⁸⁴ Citando, ao mesmo tempo parafraseando Caetano Veloso, em sua canção *Ele me deu um beijo na boca*, presente no álbum *Cores e Nomes*, de 1982.

mas também de um modo de entender a dança e de viver, inserida numa cultura totalmente diferente da minha. Por isso, na chegada em Wuppertal, eu já me sentia mais integrada e adaptada a essa cultura.

Embora a rotina na companhia fosse muito distinta da que eu vivi na Folkwang, as maneiras de operar e agir eram muito parecidas. O grupo era feito de indivíduos, cada um com seu próprio *Umwelt*, a vida era solitária. As amizades que fiz no período Folkwang haviam se dissipado, cada um havia seguido seu rumo e eu estava então diante de uma nova jornada, sozinha, como se começasse tudo do zero novamente. Mal sabia eu que seria uma jornada curta, porém tão importante, deixando marcas profundas em meu jeito de entender a dança e de viver.

A forma como se dava a organização do elenco funcionava de forma bastante hierárquica. Era natural que os mais novos, que acabavam de chegar, ficassem um bom tempo assistindo ensaios, sem propriamente dançar as peças que eram ensaiadas. Confesso que esse foi um período talvez mais difícil que na Folkwang, ao contrário do que muitos pensam, quando imaginam que dançar com Pina Bausch é puro *glamour*. Além de estar diante de uma carga horária mais pesada de trabalho (trabalhávamos das 10h às 22h, com um intervalo de 3 horas de descanso no meio da tarde), eu estava diante de um elenco formado por artistas que estavam ali há mais de 30 anos. Era como entrar num museu e ter a sensação de que você precisa de alguns anos para conhecer bem aquele lugar. Sentia-me pequena e inclusive fui apelidada por Pina de “*kucken der compagnie*”⁸⁵. Estava diante de uma grande história.

Além de ter passado um período aprendendo o repertório da companhia e ter podido dançar importantes peças como *Iphigenie auf Taurus*, *Das Frühlingsopfer*, *Die Sieben Todsünden*, *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehoert*, *Viktor*, *Der Fensterputzer*, *Masurca Fogo*, tive a oportunidade de participar desde o início de uma nova criação, que veio a ser chamada de *Como el mosquito en la piedra, ay si, si, si... (Wie das Moos auf dem Stein)* e, para nossa surpresa, foi a última. Pina Bausch faleceu poucos dias depois do término de nossa primeira temporada de estreia. Depois disso, apresentamos-na em muitos lugares e, gradualmente, eu me senti convocada a deixar aquele mundo, retornando ao Brasil.

A organização hierárquica, o clima de incerteza e a falta de rumo que foi se instaurando na companhia com a morte repentina de Pina me fizeram refletir sobre qual seria

⁸⁵ *Kucken der compagnie* foi como Pina Bausch me nomeou quando passei a integrar o elenco, em 2007, pelo fato de ser a integrante com menos idade. Significa mascote, em português.

meu papel dali por diante naquele lugar. Imaginei que eu poderia ser útil para seguir responsável pelo meu papel de intérprete em *Como el mosquito...* mas não mais aprendendo peças de repertório, embora eu reverencie fortemente o trabalho como intérprete. Porém eu ouvia um novo chamado, de voltar ao Brasil e me dedicar às minhas obras autorais, aos novos encontros e parcerias, de atravessar novamente o Atlântico em busca de um caos necessário que só o Brasil poderia me oferecer após esse período de tanta devoção e concentração.

O trabalho com Pina Bausch me permitiu refletir profundamente sobre escolhas cênicas acerca da música, do figurino, dos gestos que eliminamos e dos gestos que fazemos perdurar numa criação, sobre exaustão, sobre repetição, sobre elegância, sobre um certo tipo de respiração a qual devemos forjar para estarmos em cena, sobre sermos nós mesmos, sobre não sermos nós mesmos, sobre aquilo que é de fato essencial em cena, sobre a simplicidade, sobre deixar nascer algo desconhecido, sobre confiar na intuição. Tais aprendizados se refletem na maneira como crio minhas obras, como dou aula, como atuo em cena, como falo sobre dança, e o reflexo disso será discursado no terceiro e último capítulo desta dissertação, através de uma grande reflexão sobre minhas obras autorais, mais especificamente as criadas a partir de 2010.

Observando o jeito de Pina trabalhar, aprendi mais sobre o meu jeito de coreografar, dirigir e dançar, algumas vezes distante daquilo que ela buscava e outras vezes sintonizada profundamente com o legado dessa grande artista que fisgou um lugar caro em mim. Talvez aquilo que ela perseguia em nós, intérpretes, tenha se tornado para mim objeto de profanação como uma espécie de continuidade do desejo de ter sido mais tempo dirigida por ela. Meu curto período na companhia gerou inúmeras perguntas e dúvidas em mim, fazendo com que eu traga isso, direta ou indiretamente, para minhas obras. Decidi escrever uma carta, revelando uma conversa imaginária com ela, trazendo à tona de maneira informal e afetuosa algumas das informações apreendidas e acontecimentos vividos no período em que trabalhei com ela.

No dia que você faleceu⁸⁶, eu estava na Itália, posando nua na Toscana para um grupo de estudantes de desenho da Universidade de Wuppertal. Uma parte do Tanztheater Wuppertal estava apresentando Bamboo Blues, também na Itália, em Spoleto. Uma das estudantes veio me contar do seu falecimento enquanto eu posava. Vesti minha roupa

⁸⁶ Pina Bausch faleceu em 29/06/2009.

rapidamente, peguei a bicicleta e saí pelas ruas de San Giminiano, um pouco perdida, atônita. Fui direto pra um cyber café, me comunicar com o Brasil, compartilhar meus afetos naquele instante. Minha caixa de e-mails estava lotada de mensagens com assuntos com o seu nome como “A morte de Pina”, “Urgente: Pina Bausch...” e enquanto eu tentava desorganizadamente ler os e-mails, entender tudo aquilo, sentia o mundo mudar de cor. Eu estava assustada, ao mesmo tempo liberta. Vertigem. Estávamos só começando a nos conhecermos, você estava começando a confiar verdadeiramente em mim e, por isso, sua morte inesperada me trouxe uma sensação de desamparo, até hoje me sinto meio órfã e acho que esse sentimento nunca vai mudar em mim. Aquilo que você sempre dizia para nós – “it’s a long way” – começava a fazer sentido para mim. Tinha a sensação de que demoraria muito tempo ainda para digerir tudo o que tinha experienciado com você em tão pouco tempo. Ao mesmo tempo, me senti liberta porque via um portal se abrindo, um portal que me convidava a caminhar para dentro de mim, mergulhar nos meus trabalhos autorais, assumir uma coragem de seguir como uma artista independente. Porque, para mim, naquele momento, não fazia mais sentido seguir em Wuppertal sem ser olhada por você. É claro que seguir dançando suas obras mesmo depois da sua partida era uma forma de tocar o espírito de tudo que você, com essa alma gigante, construiu. Além disso, não foi por falta de confiança em meus colegas que agora lideram a companhia que decidi ir embora. Mas porque eu senti profundamente que, sem a tua presença que “desintegra e atualiza a minha presença”⁸⁷, agora era hora de seguir meu caminho autoral. Mesmo antes de te conhecer ou saber da sua existência, meu desejo de criar minhas próprias danças sempre urgiu, ainda que você tenha sido a maior artista que cruzou meu caminho. Enquanto trabalhei com você, mesmo nos momentos de desafio e com algumas indagações, confiava cegamente. Sua maneira desierarquizada de entender música, roupa, gesto, espaço, jeito de olhar o público, uma situação cotidiana, muito me ensinou e afirmou um desejo antigo meu de ser tudo. E você sempre fez isso sem explicar, sem grandes palavras ou considerações racionais. Intuição e instinto gigantes. Mestre emancipadora. A forma como você nos olhava, como me olhou, me fez crescer para uma direção desconhecida até então em mim, me ajudando a desfazer preconceitos bobos sobre a dança, sobre a relação da música com a dança, sobre o que é vestir um scarpin ou sobre fazer coisas muito simples em cena (fora da cena poderiam ser coisas insignificantes, mas no contexto das danças que você criou viravam flor de lótus na

⁸⁷ Trecho da música *A Tua Presença*, composta em 1975 por Caetano Veloso.

lama). Você estava certa quando não me deixou integrar a sua companhia antes que eu me formasse na Folkwang⁸⁸. Embora eu tivesse ficado muito irritada com isso, querendo logo participar de suas criações e vivenciar o dia a dia com o grupo, eu entendo hoje que terminar esse ciclo num lugar com tantas raízes que compõem seu pensamento sobre o que é fazer dança foi fundamental para que eu entrasse no trabalho com você mais consciente para o que veio a acontecer durante nosso encontro. Gostaria de te agradecer e demonstrar minha satisfação por você ter me escolhido para aprender os papéis de Jo Ann Endicott, que eram papéis de grande responsabilidade teatral. Nesse momento, eu senti que você havia entendido um pouco mais de mim. Também não posso deixar de revelar que, no primeiro dia em que cheguei na companhia, no encontro de boas-vindas, quando você me recebeu com um beijo supostamente na maçã direito do rosto, mas que acabou sendo um beijo acidental na boca, acabei ficando com uma saliva sua atravessada no canto da boca, que não fiz nenhuma questão (ou tive vergonha) de limpar. Durante a conversa de boas-vindas, a saliva secou e algo de muito precioso seu ficou guardado em mim. Seu axé, Pina. Te peço permissão para seguir te referenciando em minhas criações, às vezes profanando sua figura, não como um ato de maldade, mas como um ato de amor.

⁸⁸ Fui convidada a integrar o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch antes de terminar minha graduação em dança na Folkwang Hochschule, porém Pina Bausch só me deixou frequentar o dia a dia da companhia após minha formatura na escola.

4. DO LADO DE CÁ DO ATLÂNTICO: O LUGAR DA MÚSICA NA CRIAÇÃO, OBRAS AUTORAIS E OUTROS AFETOS

Acredito que a possibilidade de conviver com múltiplos e distintos contextos e aspectos culturais de dança, já na primeira graduação que fiz na UNICAMP e, posteriormente, nos países em que vivi, nas escolas e companhias das quais fiz parte ao longo do meu período de formação e profissionalização, tenha contribuído para a configuração de um caráter polifônico⁸⁹ recorrente em minhas criações, seja através da gestualidade, seja pelas músicas presentes em minhas obras ou os muitos assuntos que persigo durante um processo de criação. O mesmo reconheço nos caminhos que alguns de meus colegas, que também cursaram a graduação na UNICAMP, elegem até hoje ao construírem suas obras e ações diversas com a dança, configurando um modo de lidar com seus trabalhos que se caracteriza por uma abertura no olhar no que diz respeito aos tantos assuntos sobre os quais a dança pode tratar: o respeito e a reverência aos muitos contextos nos quais podemos ver a dança nascer. Além de um desejo de navegar por esses tantos mundos e assuntos, poética e subjetivamente, há também um desejo de brincar com tradição e contemporaneidade ao mesmo tempo. Talvez pelo fato de que nas duas graduações em dança que fiz (UNICAMP e Folkwang), além da formação normativa hegemônica do balé clássico e da dança moderna (americana e alemã) presentes nessas duas escolas, também pude ter o privilégio de estudar capoeira, maculelê e outras formas de expressão ligadas às danças diaspóricas (África-Brasil) na UNICAMP. Já na Folkwang, estudei a dança flamenca tradicional e danças populares de origem húngara com professores que as pesquisavam a fundo e que cresceram nas origens das mesmas. Ao mergulhar no exercício das disciplinas que fomentavam a criação (improvisação, composição coreográfica) que eram ofertadas nas duas escolas por onde passei, eu tinha a chance de atravessar todos esses universos, experimentando os signos, as formas e os contextos que eu apreendia nessa grade curricular tão rica durante esse processo de formação. De certa forma, essa espécie de banquete artístico-cultural ia constituindo polifonicamente minhas criações, fazendo-me enxergar o processo criativo como um grande “sim” que digo a tudo que pode aparecer no momento em que estou criando uma dança, como se o corpo pudesse ser um

⁸⁹ O conceito aqui dialoga com as teorias do filósofo russo Mikhail Bakhtin, que entende a polifonia como o encontro de muitas vozes e contextos dentro de um mesmo texto.

grande catalisador de memórias ancestrais, desejos e atualização de variadas visões de mundo, numa busca incessante por um sentimento de sermos *um*.

Nas danças que crio, busco sempre falar de um lugar que une, que integra. Por exemplo, me interessa falar na dança do porquê choramos, de como amamos, de como sofremos, de como encaramos a morte, a vida, o tesão, a cumplicidade, a presença de Deus ou o que fazemos com nossos desejos, nossa raiva, nosso medo. Não levanto bandeiras, a não ser que sejam translúcidas.

Dizendo esse generoso “sim” no momento da criação das obras que realizo, me permito, muitas vezes, revisitar o passado da própria dança – tarefa fantasmagórica e inspiradora – exorcizando aspectos da história, em especial a herança da dança moderna, tornando elástica a relação da dança com o tempo, gerando contrastes, humor, tensão e tornando a própria história da dança, ignição para a criação de cenas⁹⁰. Minha atração por tudo o que é velho se apresentou já desde muito cedo em minha vida e esse interesse certamente se reflete nas obras que crio.

Outro aspecto que também posso reconhecer, não só em meu trabalho, mas em toda uma geração de pessoas que estudaram comigo, na UNICAMP muito mais do que na Folkwang, é que existe um olhar que rompe com uma certa hierarquia existente, normalmente, entre as camadas estéticas com as quais a dança pode dialogar. Dança, por ser meu ofício, não se torna mais importante que música em minhas criações, assim como também não dita sempre como deverá ser o figurino ou o desenho de luz. Por sua vez, a luz também não é concebida apenas quando a dança “está pronta”. Todos os elementos que podem ou não fazer parte de uma construção em dança têm uma natureza carregada de conteúdos e pistas para o diálogo fértil que existe entre linguagens e vias expressivas da arte. No trabalho da parceria com Andreia Yonashiro, por exemplo, já mencionada no primeiro capítulo desta dissertação, é nítida essa ruptura, e muito pude apreender e compartilhar com essa artista sobre essa maneira horizontalizada de lidar com as vertentes expressivas da arte

⁹⁰ Esse tipo de tensão da qual falo pode ser percebida em *Oferenda Coreográfica para Villa-Lobos*, meu último filme concebido em fevereiro de 2022 (disponível em meu canal do YouTube), por ocasião do projeto “Solos Brasileiros: Dança para Villa-Lobos, realizado pela Oficina Cultural Oswald de Andrade, instituição da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo gerida pela Poiesis.

quando criamos *Claraboia*⁹¹. É possível notar, não somente em *Claraboia* e nas obras que serão discutidas neste capítulo presente, mas também em quase todas as minhas obras autorais, a presença de uma sucessão de signos procedentes de linguagens diversas do campo da arte (imagem, cinema, dança, palavra, roupa, objetos etc.) que criam uma tessitura dramática, polifônica, interdisciplinar. “Como escrita dramática, cada escolha na cena gera um signo e as relações entre signos geram uma produção complexa de significados e, novamente, sem cessar, outros signos. Um processo continuado de significação (semioses) é desencadeado e estimulará uma nova relação entre signos” (GUIMARÃES, 2012, p. 100).

Nesse sentido, embora a dança seja meu modo de expressão no mundo, os processos criativos que a compõem e também as obras em si se caracterizam por essa trama de semioses que se traduzem o tempo todo umas nas outras e atendem à criação que almejo: imagem que se transforma em luz, cor que se transforma em dramaturgia, roupa que sugere movimento, música que pontua a dramaturgia... tudo isso sem hierarquias, de forma naturalmente rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1980). “O ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico” (SALLES, 1998, p. 114). Cada linguagem que escolho para fazer parte do processo de criação de uma obra contém informações, signos e geram uma semiose. Quando coloco mais de uma linguagem no jogo da criação, fazendo-as dialogar e interferir uma na outra, ou seja, interação entre as semioses, é o que chamamos então de intersemiose (GUIMARÃES, 2012).

Cada linguagem produz semioses na cena. A interação destas camadas de informação, destas semioses é que se denomina intersemiose. Conforme os embates acontecem e as ações de interação do corpo com o ambiente vão produzindo as intersemioses, a trama começa a ser arquitetada. Estas camadas correspondem as intersemioses produzidas nas diferentes cenas geradas ao mesmo tempo ou uma após a outra. (GUIMARÃES, 2012, p. 44, 45).

Os afetos vividos ao longo de 25 anos transbordam e transcendem a experiência através da criação de inúmeras obras de dança que são polifônicas e intersemióticas. Os trânsitos vividos com a dança entre Brasil e Alemanha modularam e remodelaram, muitas vezes, meus modos de lidar com a criação, afetando fortemente minhas escolhas, minhas parcerias, meu modo de olhar para o corpo, a cena, a música, a imagem e minha ideia de ensino em minha experiência artística de um modo geral. Na busca de entender aquilo que de fato afetou e trouxe modulações relevantes para meu trabalho autoral, organizo aqui, num

⁹¹ Mais adiante, neste capítulo, veremos como se deu o processo de construção dessa obra em parceria com Andreia Yonashiro.

fluxo de discurso confessional-reflexivo-autobiográfico, um recorte do resultado dessas travessias. De maneira transatlântica, pois atravessam de lá pra cá e de cá pra lá o grande oceano que conecta a Alemanha e o Brasil, esses territórios nos quais construo meu caminho com a dança, trago para essa pesquisa a discussão de três obras: *Sexo, Amor e Outros Acidentes* (2004); *Claraboia* (2010) e *Um Jeito de Corpo* (2018).

A escolha dessas obras se deve a dois fatores: primeiro, uma ordem cronológica que evidencia e toma como referência os momentos de travessia do Atlântico: *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, 2004, concebida antes da primeira travessia na direção da Alemanha; *Claraboia*, 2010, criada logo após a travessia de volta ao Brasil; e *Um Jeito de Corpo*, 2018, concebida alguns anos depois, com mais maturidade artística como coreógrafa e diretora e também já tendo me tornado mãe. O segundo fator que determina a escolha dessas obras se deve a uma relação inevitável que cada uma delas estabeleceu com a música no momento de suas concepções, como um importante disparador de poéticas de criação. Tais obras foram concebidas à luz de uma relação profunda entre dança e música, suas distintas maneiras de interação e os impactos que a música traz para o entendimento de cada obra.

Não poderia deixar de atentar à música como um elementantíssimo de formação de minha visão de mundo, da qual falarei adiante com mais fervor, por entender que as músicas, desde muito cedo, constituíram universos simbólicos relevantes em minha vida, que estiveram atrelados não somente ao meu percurso de experiências com a criação em dança, mas também com aquilo que minha infância insiste em trazer à tona, como memória musical ancestral que me conecta com meus primeiros afetos e atravessa indiscutivelmente minhas obras.

A música é capaz de distender e contrair, de expandir e suspender, e condensar e deslocar aqueles acentos que acompanham todas as percepções. Existe nela uma gesticulação fantasmática que está como que modelando objetos interiores. Isso dá a ela um grande poder de atuação sobre o corpo e a mente, sobre a consciência e o inconsciente [...] (WISNIK, 1989, p. 29).

Debruçando-me sobre o entendimento dessas três obras, recorro à imagem que introduz o primeiro capítulo desta dissertação (p. 19) e sugere essa natureza transatlântica pela qual se deu o percurso que resultou nas obras autorais ao longo desses anos até os dias de hoje⁹²: uma entidade feminina representada por uma mulher de pele morena, ao que parece, latinoamericana, de olhos fechados e de braços abertos numa paisagem rica de fauna e flora.

⁹² Para melhor aproveitamento dessa leitura, ver imagem da página 19.

De seu corpo vestido por um manto multicolorido, de entre seu seio e seu ventre, saem e entram dois canais de água que se espalham por entre ilhas onde pousam animais. Encontro nessa imagem aspectos significativos que contemplam a natureza desta pesquisa, pois essa mulher de olhos fechados representa meu corpo/território, em estado de reflexão/introspecção necessário para ressignificar os fatos intensivos de uma trajetória que ainda se faz no presente, enquanto abre os braços para experiências que ainda estão acontecendo e para o compartilhamento de todas essas experiências.

Os dois canais de água que entram e saem desse/nesse corpo representam as águas de um mesmo oceano que se originam e concomitantemente desembocam em dois lugares diferentes, onde a trajetória acontece (Brasil e Alemanha). Bebo dessas águas para meu crescimento ao mesmo tempo em que ofereço minhas conquistas novamente aos lugares que me formaram, num processo de retroalimentação entre aspectos que me ajudaram a formar o que sou hoje e os modos de criação que partilho através do meu trabalho artístico hoje. As pequenas ilhas nessas águas poderiam representar as imersões artísticas, as criações, as bases da minha formação e possíveis configurações de processos artísticos e de ensino. Os animais que pousam nessas ilhas são encontros relevantes com mestres, professores, alunos e artistas que atravessaram/atravessam meu corpo/território e que potencializam minha travessia por essas águas/continentes na direção de um ou de outro lugar. A paisagem ao fundo, com fauna e flora, representa a prosperidade que se almeja com um trabalho que se fundamenta em organizar e compartilhar uma experiência de maneira reflexiva, contemplando e beneficiando a todos num processo que se dá em rede, todo interconectado, pulsante, transatlântico.

Um dos objetivos desta pesquisa é impulsionar outros artistas a escreverem mais sobre seus modos de fazer e pensar a dança. Nesse sentido, este capítulo não é simplesmente um diário sobre as obras em questão, como a organização de um *sketchbook*, mas um modo de compartilhar processos de criação, refletindo sobre as possibilidades artísticas envolvidas nesses processos, provocando o leitor-artista, bailarino, criador a pensar sobre seus próprios fazeres e, principalmente, sobre suas escolhas e de onde elas surgem. Ao longo das descrições das três obras escolhidas para discussão, o leitor poderá encontrar perguntas e provocações sobre processos de criação, na cor lilás, em itálico, assim como encontrou ao longo dos capítulos anteriores, *insights*, memórias, divagações e devaneios em fluxo poético-confessional.

Para fins de conhecimento do leitor, julguei pertinente listar aqui, também, além das três obras sobre as quais discursarei, todas as outras obras de dança que criei desde a primeira

até o momento da finalização desta dissertação. São elas: *Cor de Grená* (Campinas, 1999); *Uma Conversa entre Mulheres e Coisas* (Campinas, 2001); *2 em super 8* (Belo Horizonte, 2002); *Horas de um Desejo* (Belo Horizonte, 2003) – Desdobramento para *Uma Conversa entre Mulheres e Coisas, Sexo, Amor e Outros Acidentes* (São Paulo, 2004); *Lady Marmalade* (Essen, 2005); *Quase Ela – 3 momentos de saudade* (Essen/São Paulo, 2006); *Claraboia* (São Paulo, 2010); *Um diálogo entre Música e Dança* (São Paulo, 2010); *Lily&Put, a Observadora de Lírios* (São Paulo/Goiânia, 2011); *Pílulas Dançadas* (Salvador, 2012); *Rêverie* (São Paulo, Düsseldorf, 2013); *Antônia* (São Paulo, 2016); *Um Jeito de Corpo* (São Paulo, 2018); *Lalanguê: Carta à Mãe* (Belo Horizonte, 2018); *PACHAMARIAHARVEYMORENA* (Salvador, 2019); *Morena e Mia Dançando na Quarentena* – filme de dança (Bichinho, 2020); *Madeira, uma Dança para Meu Pai* – live de dança para SESC ao Vivo (Bichinho/Belo Horizonte, 2020); *Coração Delay* – apresentação modo online (Bichinho, 2020); *Ebó para Eusébio* – filme de dança (Bichinho, 2021); *O Vento* (Bichinho/Metz, 2021); *B O N I N A* – filme de dança (Bichinho, 2021); *Oferenda Coreográfica para Villa Lobos* – filme de dança (Bichinho, 2021) e *Treasures* – obra em processo criada para o Folkwang Tanzstudio (Essen, 2022).

4.1. O LUGAR DA MÚSICA NA CRIAÇÃO: “UMA HISTÓRIA DE FASCÍNIO, DE GUERRA E PAZ E DE UM ABRAÇO QUE TANTO ANSEIA QUANTO TEME”⁹³

Aos 5 anos, eu cantava antes de dançar. Meu pai biológico, que era muito aficionado por rock'n'roll (mas não só) me deixou, ao falecer, um baú de madeira com mais de 270 discos de vinil dos mais variados gêneros musicais, dentre eles jazz, soul, folk americano antigo, música brasileira, rock, disco, música sacra entre outros. Me colocou pra ouvir “Stairway to heaven”, da emblemática banda de rock americana Led Zeppelin. Eu tinha só 5 anos e ele me chamou na salinha de música da casa dele e me disse assim: “Senta aqui, vou colocar uma música pra você ouvir, não saia daqui até a música acabar, você vai perceber que a música vai ficar diferente em vários momentos”. Obedeci e comecei a ouvir. Não me parecia tão confortável aquela sonoridade, especialmente as mudanças e o fato de que me pareceu muito longa. Foi desconfortável e cansativo. Não me parecia de bom senso esperar

⁹³ Tradução minha para fragmento de Jean-Luc Plouvier, em *Fibonacci Fragments: Anne Teresa de Keersmaeker and music* (PLOUVIER, 2002, p. 279).

que uma criança de 5 anos parasse para ouvir Stairway to heaven, uma música dessa densidade, tanto pelo seu conteúdo, quanto por sua duração. Então, meu mundo de criança foi muito permeado por referências dos meus pais. Não consigo me recordar tanto de brincadeiras, grupos de crianças, um mundo infantil tão claro... mas das salas de ensaio com muitos dançarinos, das muitas mudanças de cidades e casas pelas quais passamos e das músicas... das músicas eu me lembro muito bem. Na casa da minha mãe, com meu segundo pai, ouvia-se muito Djavan, Caetano Veloso, Gal Costa, Novos Baianos, Supertramp, Vangelis e muito maculelê, ladainhas e cantigas de capoeira, devido a meu segundo pai, Eusébio Lobo, ter se tornado mestre de capoeira, discípulo de Mestre Bimba. Penso que a conexão que meus pais estabeleciam com as músicas era o que de fato deixava marcas na maneira como eu me relacionava com elas. Minha mãe ouvia música coreografando, organizando ideias para um espetáculo, ensinando crianças e adolescentes. Meu pai Eusébio, ensinando capoeira, também, coreografando e recordando um passado na Bahia e em Nova York. Meu pai Carlos, o biológico, ouvia rock'n'roll e se emocionava com suas intensidades, nostálgico de uma juventude experimental e libertária dos anos 1970, e queria que eu sentisse junto aquela intensidade. Podia se dizer que minhas emoções e minha conexão espiritual com a vida foram se forjando em mim através das músicas.

*já se deixou ferir pela música, assim como a dança fere o espaço?
feridas abertas brechas na imaginação
música fere a dança
dança fere o espaço
o espaço da criação está aberto*

A música tem sido uma recorrente ignição criativa no momento inicial de construção de uma obra, desempenhando um papel deflagrador e localizador da coreografia em questão, delineando espaços e sentimentos de forma muito nítida, não só no momento da criação, mas também quando compartilho minhas obras com o público. Talvez por seu caráter invisível, ela me convida a querer enxergar esse não visível, procurando pelos segredos e conteúdos das danças que quero criar, como nos traz Wisnik (1989).

A música não refere nem nomeia coisas visíveis como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não verbalizável, atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem a sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo, por

isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas. (WISNIK, 1989, p. 28).

Como uma espécie de deusa-mestra, a música espelha minha intuição e me provoca a decifrar seus mistérios e assim vou criando as coreografias e cenas a partir do que vou encontrando nessa escuta, esculpindo artesanalmente – assim como o corpo esculpe o espaço enquanto dança⁹⁴ –, as imagens, as cores, as falas, a luz que compõem as dramaturgias de dança presentes em meu trabalho. Por isso, atentarei a descrever e refletir sobre as obras a partir da relação que cada uma estabelece com a música, levando a outras relações que a dança possa estabelecer com outras linguagens, afetos e expressões.

Músicas têm sido minha medicina, pistas para um labirinto, oráculo que inspira e dispara minha imaginação na direção de construir não só obras de dança, mas o olhar que lanço, atualmente, sobre os processos de ensino e aprendizagem. Em todo o meu trabalho como criadora, coreógrafa e professora de dança, a música está presente numa verdadeira e transparente relação de encantamento por este campo do conhecimento e da arte, fazendo, inclusive, me interessar mais em assistir concertos, shows de cantoras e cantores do que ir a espetáculos de dança durante todos esses anos. De alguma forma, minha rede de relações artísticas e pessoal, amizades e amores acabou também sendo construída predominantemente a partir do encontro com pessoas mais do campo da música do que da dança.

*“Wissen sie, wo ich die ganzen Sprachen gelernt habe? Im Bett.”*⁹⁵ Que tipo de impacto em suas criações têm as canções que permeiam uma história de amor vivida? Essa fala de Panadero me faz recordar o período em que aprendi canções com diferentes namorados que tive durante meu período vivendo fora do Brasil. Foram turcos, russos, brasileiros, alemães que me ensinaram canções em seus idiomas maternos, alguns que eu mesma não os sei falar, mas são canções que eu ainda canto com segurança e muita alegria, aventurando-me em novos contextos musicais, convidando-me a uma percepção de mim mesma como estrangeira, deslocada, mas sempre curiosa a atravessar “outros mundos”, outras águas. De certa forma, minhas obras sempre foram para mim um pretexto para que eu pudesse

⁹⁴ Para entender com mais profundidade o conceito de “esculpir o espaço”, conferir o livro *The Art Of Making Dances*, escrito em 1958 pela coreógrafa americana Doris Humphrey, justo antes de seu falecimento.

⁹⁵ Tradução: “Vocês sabem onde eu aprendi todos estes idiomas? Na cama.” (tradução minha). Texto dito no espetáculo *Masurca Fogo* (1998), de Pina Bausch, por Nazareth Panadero, umas das bailarinas mais antigas, integrante do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, de nacionalidade espanhola, que segue até os dias de hoje atuando no grupo.

experimentalizar outras condições de realidade, criando contrastes, fissuras em busca de um desconhecido do qual se quer tornar íntima.

Meu interesse e fascínio pela música, assim como por viajar para lugares distantes, devem-se ao poder que ela tem de criar imagens, construir mundos imaginários e fantásticos, acessar memórias, moldar e intensificar emoções, atravessar outras ordens do real, fazendo mundo material e espiritual dialogarem. Músicas desenharam em mim paraísos e infernos, riso e choro, me impulsionam a decidir, desistir, lutar, tudo isso através de um procedimento altamente intuitivo e pouco palpável, misterioso, porém tão confiável quanto mágico. Essa ideia se confirma quando Zé Miguel Wisnik descreve a dimensão espiritual da música como um elo entre o que é palpável e o que é invisível (WISNIK, 1989). E talvez seja essa a grande qualidade da música, que me permite acessar não somente as camadas que se resumem aos aspectos estéticos de uma obra, mas também a nossa própria vida e propósito.

Já se permitiu deixar que a música resolva um problema num momento de impasse criativo, deixando-a te guiar na direção de imagens de dança que ainda não haviam sido percebidas? Já experimentou responder aos estímulos que a música traz para o seu corpo ou, simplesmente, ao ouvi-la atentamente, tentar decifrar alguma resposta que estava procurando?

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons em perpétua aparição e desaparecimento, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real. Isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades de espírito. O som tem um poder mediador, hermético; é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível. (WISNIK, 1989, p. 28).

Atribuo à dança esse mesmo valor do intangível, da conexão espiritual, por isso acredito tanto na presença da música em minhas criações em dança; e essa relação, que vai além de um estudo técnico e sistemático dessas duas esferas do conhecimento, persegue insistentemente uma tentativa de convidar as pessoas que assistem aos meus trabalhos a se desgrudarem de suas realidades concretas, elevando-se a uma experiência mágica, que vai além de um mundo unicamente humano, palpável. Assim, a experiência da dança e da música, na medida em que nos confere o poder de imaginar e recriar novos mundos, acredito, nos ajuda a compreender mais sobre nossas potências e desejos. Ainda poderia dizer que estar entre a música e a dança é uma forma de estar em vários lugares, tocar outros mundos sem se deslocar fisicamente.

Em prazerosos devaneios com Letieres Leite, que sempre se interessou fortemente pela dança e sem a ânsia de achar uma resposta exata, única, indagamos divertidamente algumas vezes sobre quem teria surgido primeiro, a dança ou a música. Me fascina a

possibilidade de lançar hipóteses para responder a essa questão, mais que respondê-la. O corpo poderia ter sido o primeiro disparador de som, pela voz através de sons guturais ou por percussões corporais? O que teria movido a necessidade da mulher e do homem primitivos produzirem sons ritmados? Quando a dança humana teria surgido no espaço pela primeira vez e por quê? Para celebrar, para guerrear, para expressar entusiasmos diante de descobertas inéditas sobre lugares, sabores, sexo, fenômenos da natureza? E se dançavam, havia som? Quando se produzia som, havia dança também? E como sons eram transmitidos a outros corpos?

Letieres Leite, em seu livro Rumpilezzinho, Laboratório Musical de Jovens: relatos de uma experiência (2017), observou muito bem que a oralidade, ou seja, a transmissão musical de uma pessoa para outra “pode ser observada do ponto de vista técnico, que é o de receber uma informação por outros sistemas de “apropriações corporais”, e não necessariamente através do processo racional de leitura musical” (LEITE, 2017, p. 43).

Isso nos mostra que a relação entre som e corpo é simbiótica, desde as primeiras apreensões sonoras e musicais por parte do homem e da mulher primitivos. Tais reflexões tentam exaltar a profunda e implícita relação entre dança e música contidas nessas questões, trazendo à tona uma fértil seara para estudo, a qual eu, muito provavelmente, voltarei em uma possível pesquisa de doutorado a partir dessa premissa. “Sabemos que o som é onda, que os corpos vibram, que essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que o nosso ouvido é capaz de captá-la e que o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentido” (WISNIK, 1989, p. 17). A maneira como cada pessoa que cria coreografias percebe, entende e integra a música em suas criações se difere muito. Há algumas pessoas que nem sequer se preocupam com a presença da música na construção de danças. No meu caso, mesmo que a música exerça um papel de forte presença e impacto no modo como crio, a forma como venho entendendo essa relação, em meu trabalho autoral, também sofre alterações de uma obra para outra, pois em cada experiência os aspectos conceituais e aquilo que se quer dizer em cada trabalho ditam a forma como a dança irá se nutrir ou ser nutrida pelos inúmeros elementos que podem participar de uma criação, inclusive a música, colocando os elementos em estados de mútua provocação (intersemiose) e, em cada obra, isso se dá de uma maneira. À medida que fui atravessando o atlântico, de lá pra cá e de cá pra lá, entre 2010 e 2019 (período que compreendeu uma fase

em que colaborei como guest⁹⁶ para o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch), quando pude me dedicar intensamente ao meu ofício como coreógrafa, criando trabalhos autorais, lecionando e ao mesmo tempo colaborando com o legado de Pina Bausch, fui conquistando uma certa liberdade e ousadia no que diz respeito ao uso da música como um elemento desdobrável, potente poeticamente, capaz de reconfigurar inúmeras vezes o significado de um trabalho.

Tenho percebido uma ausência de preocupação que anteriormente eu pudesse ter cultivado no momento de escolher, listar músicas para um trabalho. Uma espécie de “vale-tudo” no momento da escolha de músicas que possam provocar um trabalho de composição, começou a fazer parte do meu trabalho após o ano de 2010, quando retornei ao Brasil. Pude observar que a escolha musical, no momento da criação, no trabalho de Pina Bausch, era quase aleatória, sem tanto preciosismo, como eu costumava fazer nos meus trabalhos autorais antes de integrar, como bailarina-intérprete, o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch. A minha escolha de músicas para uma coreografia era sempre caracterizada por um momento de muita cautela e eu, talvez, tivesse a ideia de que as músicas ainda ficavam subordinadas aos conteúdos daquela dança, que deviam acompanhar ou sublinhar aquela dança. Não havia ainda experimentado uma maneira de tratar dança e música como universos paralelos e independentes, que podem conviver num mesmo espaço e tempo. Embora minha educação musical tenha me ensinado que a música era como um campo do conhecimento tão importante como a medicina ou a economia, eu ainda não havia me atrevido a exaltá-la na dança sem que um aspecto de subordinação dela em relação à esta estivesse presente. Ou seja, minha forma de eleger músicas para danças estava totalmente atrelada ao que a dança queria dizer, como se a música devesse coerência àquela dança.

Como as músicas acompanham seu trabalho? Você as escolhe apenas no momento em que a coreografia está pronta? E quando é assim, como a partitura coreográfica se comporta diante desse novo elemento inserido? E se a música participar da criação da coreografia desde o início, como se dá essa relação?

⁹⁶ De 2010 a 2019, após ter pedido demissão do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, permaneci por mais quase dez anos como bailarina convidada dessa companhia, colaborando como intérprete com a manutenção das temporadas pelo mundo do espetáculo *Como el musguito en la piedra, ay, si, si, si...*, último espetáculo concebido por Pina Bausch antes de seu falecimento em 2009.

No trabalho com Pina Bausch, pude observar que se testavam inúmeras músicas durante um processo de criação. Às vezes, dez tipos diferentes de músicas eram testados para uma mesma dança e essa variedade apresentava naturezas musicais muito distintas. E então, à medida que uma mesma dança era executada para dez diferentes músicas, eu ia percebendo que cada música trazia consigo uma paisagem distinta. A música era a própria paisagem, como uma cenografia que tornava o sentido daquela dança muito dinâmico, na medida em que iam se testando outras músicas. Ao trocar de uma música para outra, Pina nos pedia que a dança permanecesse cada vez mais firme em sua própria musicalidade na qual foi construída (sem música). E, então, era como se a música fosse perdendo uma função puramente musical e ganhando uma função espacial, como um lugar, uma cenografia, um habitat para a dança. E há muitas formas de se habitar uma mesma música. *Música cenográfica.*

A música vivida enquanto habitat, tenda que queremos armar ou redoma que precisamos ficar, canta em surdina ou com estridência a voz da mãe, envelope sonoro que foi uma vez (por todas) imprescindível para a criança que se constitui como algo para si, como self. (WISNIK, 1989, p. 30).

E a dança, invariavelmente, em sua dinâmica, habitava esse lugar. Perceber isso me trouxe maior liberdade para testar músicas, profaná-las no espaço de uma dança, trocar várias vezes uma música por outra, criar relações de embate e provocação entre música e dança, entendendo suas naturezas como coisas distintas, mas que convivem entre si. Ao mesmo tempo, o encontro dessas duas potências independentes confere uma à outra a habilidade de desvendar aspectos escondidos e não percebidos em cada uma delas – caso uma estivesse sem a outra. Um aspecto de retroalimentação de poder mágico, tanto da música quanto da dança, começa a existir, criando uma terceira camada possível que habita entre elas, algo invisível e intangível, que pode surgir provavelmente no olhar de pessoas espectadoras dessa relação: o público.

José Miguel Wisnik (1989) nos ensina que o poder da música está exatamente na capacidade que a mesma tem de informar-nos daquilo que não se vê, que é invisível, não palpável, tornando o inanimado da matéria, animado. O mesmo acontece com a dança. E uma vez que dança e música se encontram no mesmo espaço e tempo, uma potência maior surge, quando uma exerce na outra esse mesmo processo de revelar algo que possa ainda estar oculto.

Isso eu chamo de magia. Você já experimentou deixar a música te revelar algo que antes estava escondido?

Como espectadora dos processos de escolha musical no trabalho de Pina Bausch, ao mesmo tempo em que eu era bailarina-intérprete daquele grupo, fui entendendo essa nova possibilidade de lidar com as relações entre dança e música e isso conferiu liberdade e ousadia nas relações que construo hoje em meus trabalhos, trazendo ainda mais interesse e curiosidade pelo impacto que a dança e a música, juntas ou em conexão, podem exercer sobre nossas percepções da realidade.

Então, trata-se de encontrar uma conexão entre música e dança, mas não há certeza de que haja uma conexão. No entanto, isso não significa que possamos dizer que existem muitas conexões, mais ou menos medidas inteligentemente, mais ou menos iguais. Não, mas há algo, algo precioso e amplo: um pedido especial feito pela dança e pela música; um relacionamento utópico, uma relação fictícia. Algo que nunca existiu realmente, que nunca existirá, mas que cria milhares de conexões interessantes por continuar a insistir. Excessivamente. Ou por padrão. (PLOUVIER, 2002, p. 279).

Enquanto mergulho em tais reflexões, ouço e escuto música. Posso ouvir uma música sem escutá-la de fato, pois, escutar requer atenção plena, “deixar a música entrar” e reorganizar os sentimentos e emoções. Para a escrita deste capítulo, utilizei-me de uma *playlist* incessante com mais de 370 músicas como procedimento metodológico que me fizesse acessar as memórias que me conduzem agora a estudar minhas próprias criações e como a música se engajou em cada uma delas. Portanto, o percurso deste capítulo é sonoro.

Além disso, escrever ouvindo e escutando música acesa sentimentos profundos e me ajuda a identificar os fluxos que a música percorre em meu corpo, auxiliando na escrita pela qual busco compartilhar um modo próprio e autoral de fazer dança e música dialogarem. Jazz, música de terreiro de candomblé, música pop americana, música dos povos pigmeus, cantos gregorianos, vozes búlgaras, *rock'n'roll*, *reggae*, canção brasileira, música *folk indie*, mantras hindus, mantras tibetanos, música grega antiga, *trip hop*, música mexicana folclórica, música tradicional e pop de Cabo Verde, música antiga da Mauritânia, música cigana do Rajastão, da Rússia, entre outras, acompanharam e inspiraram esta escrita, contemplando um modo transatlântico de entender meus afetos, meus desejos com a criação. Como já dito antes, descobri a música quando eu era ainda bem pequena. Digo descobri no sentido de que atentei a ela como elemento fundamental da minha conexão sensível e percepção subjetiva com o mundo, muito além do que o simples fato de ouvir música. “Acho que ela tem em mim a mesma idade que eu. As primeiras recordações de grandes emoções, de grandes prazeres são sempre musicais” (OZZETI *apud* TAUBKIN, 2001, p. 149). E sempre me interessou, além do

estilo ou gênero, a particularidade de cada autora ou autor das músicas, do que elas têm a nos contar. Interessava-me “o som dos anjos, dos astros, dos demônios; música dos homens, das musas, das máquinas” (WISNIK, 1989, p. 9).

Aprendi a reverenciar a música e entendê-la como um campo de conhecimento importante, como nutrição para nossa existência, como ignição para fortalecimento de minhas imagens poéticas e do reconhecimento de meus afetos. Escolher uma música para ouvir, como ambiência que floreia algum acontecimento, nunca foi um hábito meu, nem de meus pais, e uma consequência disso é que, ao escutarmos música, todo o resto silenciava, fazendo então com que não existisse para nós “música de fundo” ou “música-ambiente”. Minha não formação como musicista, ou a ausência de um conhecimento técnico abrangente da minha parte, contudo, não me constrange em dizer que tenho uma relação verdadeiramente íntima e profunda com a música, sendo ela, há muito tempo, minha musa. Porque o que está em jogo aqui é “o senso da escuta e uma disposição para pensar, como na música, em várias claves – onde se podem combinar a percepção das sonoridades, a interação corporal e também o pensamento poético, histórico-social, antropológico ou outro” (WISNIK, 1989, p. 12).

Em minhas criações, a forma como essa relação entre dança, música e dramaturgia se dá varia de uma obra para outra, respeitando a natureza de cada uma delas. Posso usar música apenas como inspiração e instrumento para descobrir a paisagem e o temperamento da dança. Posso usar a música servindo à dança. Posso usar a música se opondo à dança, tecendo poéticas de contraste, numa relação de embate e guerra entre elas. Posso usar música definindo ritmo, dinâmica, velocidade. E posso unir as duas como um diálogo fluido entre dois amantes, produzindo contemplação e “beleza”, reverenciando a forma como a dança e a música se organizam juntas, me aproximando da forma como as danças regionais ou folclóricas se organizam, o que me faz lembrar/reverenciar um modo mais antigo de como dança e música se relacionam.

Não me importa se as músicas que eu utilizo, durante um processo de criação, continuam até o momento do compartilhamento de minhas obras com o público presente nos espetáculos e performances. Posso descartar todas as músicas de um processo de criação e usar outras inéditas, porque, durante esses processos, elas funcionam como o fogo que acende a minha capacidade de imaginar e não precisam seguir com a dança necessariamente até o fim. E nenhuma maneira para mim é mais importante ou especial que outra. Às vezes, a música me traz, por exemplo, uma ideia de luz muito precisa e, sendo a luz produtora de sentimento e temperamento, então eu já consigo compreender muitas coisas. Quase tudo,

então, nasce da música, ainda que não seja a música especificamente escolhida para o ato performático. Posso criar uma dança que seja apresentada sem qualquer som, porém, muitas músicas permearam o processo de sua construção. Meu fascínio por todo e qualquer tipo de interação e diálogo entre corpo, dança e música servem à necessidade de cada criação, daquilo que se quer fisgar com uma obra, daquilo que se quer tocar, da ferida e da fissura de cada trabalho e daquilo que se quer provocar no público.

Desde o tempo em que eu cursava a graduação em dança, na UNICAMP, nos anos 2000, em que experimentava a dança acontecendo simultaneamente à música ao vivo, instantaneamente, nas diversas aulas que compunham a grade curricular do curso, entendia a música com um lugar, um espaço a ser habitado, uma paisagem, justamente por esta acontecer de modo vivo, impregnando a dança de presença. Tive o privilégio de ter mestras e mestres altamente musicais que tocavam e cantavam ao ensinarem. Esse modo de entender a música é significativo em meu processo de criação, no qual a música e a dança atuam de forma dialógica,

perpassando uma à outra. A dança pode habitar a música sem necessariamente ficar subordinada a ela, assim como a música pode acontecer íntegra em cena, sem que necessariamente deva ser preenchida o tempo todo por movimentos e acontecimentos.

Aliás, há, na música, muitos silêncios para se habitar.

Como pontua José Miguel Wisnik (1989), o tímpano humano não aguentaria o som caso o mesmo não contivesse em si pausas, silêncios. Não percebemos tais silêncios, porém a música está sempre permeada de silêncios e isso faz com que ela seja ausência, mas também presença. Em minha última criação, *PACHAMARIAHARVEYMORENA*⁹⁷ (2019), busquei criar abismos na coreografia ou o famoso “dar branco”, numa espécie de esquecimento ou invisibilidade do movimento durante a reprodução da música, em que o corpo entra em pausa, como uma lacuna coreográfica, deixando que a música aconteça, sem a presença do movimento e revelando sua natureza ondulatória e oscilante, cheia de “vazios e cheios”, dando a chance ao espectador de perceber que a ausência de dança dá lugar à música, como

⁹⁷ *PACHAMARIAHARVEYMORENA* é o nome de um trabalho de minha autoria que teve estreia em 2016, o qual sigo desdobrando em diversos formatos e configurações cênicas, com diversos artistas provocadores em cada uma de suas versões.

um território a ser atravessado e desbravado por cada ser sensível. É possível perceber também o movimento, num sentido mais abrangente e conceitual.

Como já dizia John Cage⁹⁸, citado por Wisnik, “nenhum som teme o silêncio que o extingue” (CAGE *apud* WISNIK, 1989, p. 18) e isso quer dizer que mesmo na ausência de som, o que escutamos é, no mínimo, o ruído de nossa pulsação interna e quem sabe de nossas próprias subjetividades. Desse modo, procuro nutrir o espectador de uma experiência verdadeiramente sensível, pois deixo música e dança existirem como duas potências vivas, independentes, mas que tentam se relacionar de modo fictício, em tempo real. Esse é um dos recursos possíveis para a criação de dramaturgias em meus trabalhos.

4.2. AS OBRAS AUTORAIS

“As minhas letras são todas autobiográficas. Até as que não são, são.”⁹⁹

Como Caetano Veloso diz sobre suas músicas, “minhas danças são todas autobiográficas. Até as que não são, são.” As reflexões a seguir partem de um estudo atento de algumas das obras de dança que criei ao longo de mais de quinze anos ininterruptos de dedicação e devoção à criação no campo da dança. Na maioria delas, a relação que se deu com a música ocupou um lugar de onipresença poética, o que fez me valer delas como guias, ignições maiores para disparar o processo criativo. Como dito anteriormente, optei pelas obras que têm sua origem e concepção numa relação inevitável com a música, que pode representar tanto uma espécie de disparadora da poética de criação de uma determinada coreografia, num diálogo simbiótico entre dança e música – como se uma não pudesse existir sem a outra – quanto por uma relação que foi se construindo intersemioticamente durante o próprio processo de experimentos coreográficos, no qual o exercício aleatório do uso de diversas músicas ia reconfigurando e amadurecendo a própria pesquisa coreográfica, revelando novas potências para a dança. Em suma, trato aqui daquelas obras que se mantêm através de relações de naturezas distintas que estabelecem com a música, num processo de retroalimentação poética entre essas duas linguagens, num diálogo vivo e intersemiótico.

⁹⁸ John Cage (1912-1992) foi um pioneiro da música eletroacústica, do uso de instrumentos não convencionais, bem como do uso não convencional de instrumentos convencionais, sendo considerado uma das figuras-chave nas vanguardas artísticas do pós-guerra.

⁹⁹ Caetano Veloso em *Letra Só* (FERRAZ, 2003, p. 9).

4.2.1. SEXO, AMOR E OUTROS ACIDENTES (2004, SÃO PAULO): preparando a travessia

Sexo, Amor e Outros Acidentes é um solo de dança criado um ano antes de atravessar o Atlântico, na direção da Alemanha, país onde vivi por quase seis anos. Com esse solo, recebi, pela primeira vez, o prêmio APCA¹⁰⁰ por melhor interpretação e criação do ano de 2005. Foi apresentado, pela primeira vez, num evento chamado O Feminino na Dança promovido pelo CCSP em São Paulo. Nesse trabalho, eu pretendia criar uma relação íntima entre imagem, música e corpo, revelando já assuntos que fortemente atravessam minha poética até hoje, como o amor, o erotismo e a solidão. Como quase todos os meus trabalhos, há um desejo intrínseco ao ato criador de criar diálogos entre os vários elementos da arte: imagem, som, palavra, veste e todas as intersemioses possíveis que estão em diálogo com o desejo maior que aponta a criação. Em palavras mais simplórias, é como se eu estivesse sempre disposta a usar o que fosse preciso pra dizer o que eu tenho de dizer com uma obra. Nós nos atentaremos à discussão sobre como se deu a relação entre dança e música nessa e nas outras duas obras seguintes. Porém, é inevitável trazer alguns outros aspectos estéticos que compõem este trabalho.

Sexo, Amor e Outros Acidentes surge, primeiramente, de uma pesquisa com filmes eróticos, em 8 mm, da década de 1940, os quais encontrei numa feira de antiguidades pelas ruas de São Paulo, onde eu vivia na época. Logo que me deparei com esses filmes, tive uma certa curiosidade por experimentar assistir a tais filmes enquanto ouvia músicas. Queria experimentar ouvir *rock*, música clássica e outros gêneros musicais ao mesmo tempo em que os filmes eram projetados, para tentar, talvez, imaginar danças possíveis para essa paisagem imagética e sonora. Experimentei projetar os filmes em Super 8 sobre meu corpo, sobre telas emolduradas e sobre possíveis roupas para a cena. Tratei de preparar uma trilha sonora com músicas que, no momento, me instigavam muito a criar e, em diálogo com as imagens projetadas, percebi que a coreografia pedia para nascer.

Antes de criar *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, eu havia criado outras duas obras consideráveis em meu percurso autoral: *Uma Conversa Entre Mulheres de Coisas*, de 2001 e *2 em Super 8*, de 2003. Tais obras são como sementes que fizeram brotar as poéticas que se

¹⁰⁰ APCA é a Associação Paulista de Críticos de Arte da Cidade de São Paulo.

seguiram nas obras seguintes. Digo isso, pois, nesses dois trabalhos anteriores, já se percebia uma sintonia com todo o pensamento plural e interdisciplinar que compõe minha maneira de tratar o momento da criação. Em *2 em Super 8*, me utilizava, pela primeira vez, de projetores de filmes em 8 mm, revelando desde então um apreço especial pelas imagens projetadas em aparatos *lowtech* e as estéticas retrô, o que acabou se repetindo em trabalhos posteriores. Já em *Uma Conversa Entre Mulheres de Coisas*, que foi meu trabalho de conclusão (TGI)¹⁰¹ do curso de graduação em dança pela UNICAMP, já se notava uma espécie de “comunicação invisível ou telepática” com o trabalho de Pina Bausch, num desejo de me aproximar dos aspectos pelos quais fui seduzida em seu trabalho.

O desejo de me aproximar do trabalho de Pina Bausch, ainda que geograficamente distante e por uma certa telepatia, ficou nítido nessa obra. Era como se em *Uma Conversa Entre Mulheres de Coisas* eu quisesse testar meu entendimento sobre o pouco que havia visto a respeito de Pina Bausch, experimentar fazer dança e teatro conversarem de maneira fluida, como eu havia testemunhado naquele vídeo de *Café Müller*. Essa maneira me parecia, até então, a forma mais possível de convocar todas as expressões artísticas que permeiam meu trabalho num grande jogo cênico. Eu ainda era muito jovem, prestes a completar 21 anos, mas guardava em mim um desejo de alcançar, ainda que em imaginação e suposição, o que era aquilo que Pina Bausch propunha. Em *Uma Conversa Entre Mulheres de Coisas*, escolhi dirigir e coreografar um trabalho com quatro intérpretes mulheres, incluindo eu e mais três colegas da minha turma de graduação. Criei um roteiro de coreografias que funcionavam de forma independente uma da outra, como “esquetes”¹⁰², ao mesmo tempo em que compunham um fio não linear de intenções e assuntos dialógicos com o universo subjetivo das mulheres que compunham o grupo.

Tem gente que diz que tudo aquilo que estamos procurando também está ao nosso encontro.

Em *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, como uma espécie de reverberação de obras criadas anteriormente, emprestei uma das cenas de *Uma Conversa Entre Mulheres de Coisas*,

¹⁰¹ TGI era a sigla utilizada para Trabalho de Graduação Integrado; o trabalho de conclusão final após os quatro anos de graduação de alunas e alunos. Hoje em dia, é chamado de TCC, que significa Trabalho de Conclusão de Curso.

¹⁰² Esquete, termo emprestado do teatro, é uma peça de curta duração, geralmente de caráter cômico, produzida para teatro, cinema, rádio ou televisão. O termo em inglês com o mesmo significado é *sketch*.

que foi recortada e recontextualizada cenicamente, revelando um aspecto característico em meus procedimentos de criação, em que assuntos ou mecanismos coreográficos são repetidos e rememorados nas obras seguintes, como se tais assuntos não tivessem sido ainda “esgotados”. Assim como muitos artistas, reelaboro signos de uma obra em outras, remontando trechos já existentes e atualizando seus significados em uma obra inédita, na busca de entender ou esgotar aquilo que ainda pulsa. “Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos” (SALLES, 1998, p. 88).

Essa reverberação poética de uma obra na outra acaba por fazer de minha criação uma eterna busca e ronda pelos mesmos assuntos, tornando as obras, quase sempre, uma variação da anterior e assim por diante. Na tentativa de querer agarrar alguma coisa, nessa natureza inerente de efemeridade que a dança e as artes cênicas, em geral, nos colocam, acabo me repetindo, insistindo, perseguindo e variando os mesmos temas, buscando criar um fio de uma obra a outra, como se tentasse buscar algum sentido para minha própria vida.

Nessa cena que foi recortada de *Uma Conversa Entre Mulheres e Coisas* e transferida para *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, eu e mais uma bailarina dançávamos em cima de um colchão de espuma coberto de flores ao som de *Fado Hilário*, cantando por K.D. Lang¹⁰³. A coreografia se fazia com quedas e recuperações insistentes do corpo na superfície do colchão, rolando e imprimindo o corpo nesse outro corpo: o colchão. Ali já se revelava uma intenção de lançar luz a um certo tipo de solidão de mulher presente também em outras obras de minha autoria, fazendo desse colchão de espuma um interlocutor-amante a quem se confessam segredos. *Fado Hilário* disparou toda a coreografia, na medida em que eu havia feito uma escolha consciente de transpor diretamente, sem fissuras, as intensidades e dinâmicas que a música propunha para a coreografia. Ao som de *Fado Hilário*, a cena ganhava um tom dramático intenso e a dança acompanhava o desenrolar das mudanças que a música ia sofrendo de uma maneira espelhada, como se uma fosse legenda para a outra. Com isso, percebe-se que a relação entre uma e outra seguia um certo padrão atrelado a um pensamento de dança moderna, em que a música e a dança estão ali para revelar sentimentos de maneira conjunta. Não há contraste, fragmentação na relação dança e música. O que vemos é uma certa comunhão de propósitos de uma com a outra, fazendo com que sigam na mesma

¹⁰³ K.D. Lang, nascida em 1961, é uma cantora lésbica canadense vencedora de vários Grammys. Pina Bausch também utilizou algumas de suas músicas em *Masurca Fogo*, obra de 1998, da qual participei dançando.

direção, de mãos dadas, tanto pelo ritmo, acelerações, intensidades, quanto pelo conteúdo dramático de uma e de outra.

Quando a mesma cena foi transposta para o contexto cênico de *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, substituindo-se *Fado Hilário* por uma das *Gnossiennes*¹⁰⁴, de Erik Satie¹⁰⁵, ganhou sobreposições de gemidos, grunhidos e risadas em *off*, gravados com minha voz. A relação entre música e dança acabou diluindo o tom dramático anterior, trazendo um tom mais irônico, mas não menos solitário, para a mesma dança criada em 2001. Não posso dizer que essa relação tenha adquirido, propriamente, um grande avanço e expansão no que diz respeito a minha consciência sobre as muitas relações que a dança possa vir a estabelecer com a música – creio que eu ainda operasse numa lógica moderna –, de comunhão de propósitos entre uma linguagem e outra. Porém, havia ali, naquele novo contexto, uma nova liberdade adquirida não somente na coreografia realizada por quedas cúmplices no colchão de espuma, mas também a essa nova sonoridade que aliava o piano suave de Satie aos meus gemidos e grunhidos; e isso se deve ao fato de que agora eu podia dialogar com mais de uma camada musical: o piano e os gemidos em *off*.

Por isso, a mesma coreografia antes excetuada numa relação de espelhamento com *Fado Hilário*, que tinha um fio dramático imponente e único, teve de se reajustar agora em *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, com uma sobreposição sonora, revelando novos desejos e tensões, convidando o corpo a renegociar sua relação com a música. As pausas e as notas sustentadas de Satie permitiam mais respiros na coreografia, que ganhava então um outro tempo de execução. Os gemidos, grunhidos e risadas em *off* traziam para o público uma nova camada de leitura. Não sabíamos mais quem exercia a função de legenda para quem. Vozes em *off* eram a legenda dança? Ou dança se fazia legenda para a música e vozes em *off*? Além disso, o contraste entre a sonoridade mais suave do piano de Satie com as quedas violentas do corpo na superfície do colchão me parecia pontuar um certo avanço dramático de uma obra para outra, enquanto eu ganhava um pouco mais de liberdade na relação entre música e

¹⁰⁴ Gnossiennes são um conjunto de composições para piano escritas pelo francês Erik Satie no fim do século XIX. As Gnossiennes foram compostas por Satie na década seguinte à composição de *Trois Sarabandes* (1887) de *Trois Gymnopédies* (1888). O vocabulário de Gnossiennes é uma continuação da obra anterior, um desenvolvimento que começou em 1886: *Ogives* → *Sarabandes* → *Gymnopédies* → *Gnossiennes*, seguidos de composições de maior experimentação harmônica, como *Danses Gothiques*. Tais séries de composições definem a característica de Satie, no século XIX, diferindo de composições anteriores, de salão.

¹⁰⁵ Erik Satie (1866-1925) foi um relevante compositor e pianista francês da vanguarda parisiense do começo do século XX, que exerceu grande influência nos notáveis compositores contemporâneos da época, Claude Debussy e Ravel, mudando assim o curso da história da música. Foi o precursor de movimentos artísticos como minimalismo, música repetitiva e teatro do absurdo.

dança, conseguindo distinguir, um pouco mais que antes, essas duas linguagens como camadas distintas que sobrevivem num mesmo tempo espaço.

Contudo, me parecia ainda desprovida de consciência essa possibilidade de fazer as duas conviverem, formando um novo assunto, resultando dos distintos assuntos que cada uma podia trazer. Se o corpo trazia quedas bruscas, violência e solidão, enquanto a sonoridade era um piano suave, com pausas, notas sustentadas, gemidos, respirações e risadas em *off*, tratava-se então de um embate de assuntos convivendo num mesmo tempo e espaço. Por isso, em *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, ainda que desapropriada desse olhar e arraigada num paradigma herdado da dança moderna, a criação apontava para uma certa expansão, num desejo de maior liberdade na relação entre as muitas camadas artísticas que um trabalho pode abraçar e a maneira com que cada uma delas pode se comportar no mesmo momento.

Uma outra música presente na trilha sonora de *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, chamada *Wimborska*, de Edith de Camargo¹⁰⁶, complementava, de forma muito harmônica, os conteúdos que eu queria tocar nesse trabalho. Nessa canção, Edith cantava por meio de gramelôs¹⁰⁷ e fazia menção ao poema *Conversa com a pedra*, da escritora Wislawa Szymborska¹⁰⁸, no qual uma mulher conversa com uma pedra, pedindo a ela, insistentemente, que a deixasse entrar. Queria, antes de mais nada, revelar aspectos da solidão de uma mulher através da relação entre música, imagem, teatro e poesia; e o poema de Wislawa me ajudava a tocar esse lugar. Enquanto a música tocava, uma coreografia expansiva e desesperada era executada no espaço e eu carregava um vestido branco comigo, que mais tarde serviria de tela para a projeção dos filmes em super 8, que revelavam corpos se amando e ao mesmo tempo explosões nucleares gerando fogo e fumaça.

Sexo, Amor e Outros Acidentes foi um trabalho que marcou um período importante que antecedeu a minha primeira travessia do Atlântico em direção ao sonho de me aproximar do trabalho de Pina Bausch. De certa forma, essa obra já anunciava, assim como na obra anterior, *Uma Conversa Entre Mulheres e Coisas*, uma tentativa de aproximação do trabalho

¹⁰⁶ Edith de Camargo é cantora, compositora, pianista e acordeonista suíça radicada em Curitiba. Integrante do Grupo Wandula com quem lançou alguns CDs, além de seus CDs solo.

¹⁰⁷ Gramelô é a substituição de palavras reconhecíveis por sons de diferentes formatos que simulam um idioma inexistente; consiste na criação de uma linguagem em que seja imprescindível o uso de todo o corpo para se fazer entender, já que as palavras em “blablação” nunca têm significado;

¹⁰⁸ Wisława Szymborska, nascida em 1923, na Polônia, foi uma escritora ganhadora do Prêmio Nobel na área de literatura. Poetisa, crítica literária e tradutora, viveu em Cracóvia, onde se formou em Filologia Polaca e Sociologia pela Universidade Jaguellonica. Escreveu o poema “Conversa com a pedra”, que inspirou fortemente meu trabalho.

de Pina Bausch, no que diz respeito a seu tratamento da relação entre dança e teatro. Contudo, os aspectos coreográficos que esta obra revelou – os caminhos de aprofundamento nas relações entre música e dança – me ajudaram a firmar minhas aspirações como coreógrafa e criadora de obras autorais.

O prêmio, recebido ainda tão jovem, me estimulou a seguir acreditando em um caminho autoral com a dança. Um ano após sua criação, viajei com apenas uma mala para um país onde permaneci por mais de cinco anos, a Alemanha, onde fui admitida na escola Folkwang Hochschule e comecei ali minha segunda graduação em dança. O fogo da criação presente em *Sexo, Amor e Outros Acidentes* e em outras experiências de obras anteriores permaneceu comigo, guiando meus passos nos anos seguintes. Em segredo, guardava o desejo de dançar com Pina Bausch, mas em algum lugar, mais profundo ainda, pressentia que no futuro voltaria a resgatar meu ofício como criadora, dedicando-me às minhas obras autorais, às quais sigo dedicada até hoje.

Imagem 9 – Reportagem sobre *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, no Estado de São Paulo em 2005



Fonte: acervo da pesquisadora

Imagem 10 – Programa do espetáculo *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, de Morena Nascimento, promovido pelo Centro Cultural São Paulo em 2005



Fonte: acervo da pesquisadora

Imagem 11 – Programa do espetáculo *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, de Morena Nascimento, promovido pelo Centro Cultural São Paulo em 2005



Fonte: acervo da pesquisadora

4.2.2. CLARABOIA (2010): vejo dentro, meu bem (adentrando na parceria com Andréia Yonashiro)

Morcegos constroem imagens por meio de ultrassom, num processo de radar, digamos assim. Eles “veem” o som. Peixes conseguem criar imagens por meio de gradientes de pressão da água dentro do rio, do mar. Eles veem imagens de pressão. Tubarões conseguem ver diretamente o campo eletromagnético da presa. O tubarão martelo desenvolve uma espécie de *scanner*. Com a ponta da cabeça ele faz varredura eletromagnética de presas ocultas sob a areia. Em resumo, cada espécie viva vê o mundo diferente. Nós não vemos o mundo como esses animais veem e eles, obviamente, também não veem o mundo como nós vemos. (VIEIRA, 2009, p. 15).¹⁰⁹

Imagem 12 – Morena Nascimento dançando *Claraboia*, em 2010



Fonte: Foto de Nino Andres, acervo da pesquisadora

Claraboia foi o primeiro trabalho que criei após viver quase seis anos na Alemanha, após atravessar de volta o Atlântico, em direção ao Brasil. Estreou no final de 2010, em São Paulo, e foi uma espécie de jorro criativo, um grito preso. *Lady Marmalade* (2006) e *Quase Ela* (2009) foram os únicos trabalhos de minha autoria durante o período de 2005 a 2010 e

¹⁰⁹ XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Curitiba – DEARTES – UFPR, 2009.

tiveram pouca circulação, sendo apresentados, pontualmente, no máximo duas vezes cada um deles. O período vivido na Alemanha foi dedicado, predominantemente, ao meu segundo curso de graduação em dança, na Folkwang Hochschule, e ao trabalho como intérprete de Pina Bausch, que me exigiram tempo e dedicação praticamente exclusivas. Após o falecimento de Pina Bausch, que estranhamente me libertara, via-me sedenta por novas parcerias, por voltar ao Brasil e reencontrar artistas que já admirava e pelos quais guardava especial interesse em interagir com suas poéticas. Era um novo momento. Os afetos deixados no lado sul do Atlântico me chamavam de volta. Precisava me reencontrar com meu idioma materno e eu queria me desafiar mais uma vez, fissurar meus modos de entender e fazer dança, colocar em questionamento as verdades apreendidas do lado de lá. Foi assim que me reencontrei com Andréia Yonashiro, diretora, coreógrafa, artista plástica, da qual falei no primeiro capítulo. Com Andréia, uma das parcerias mais instigantes na minha trajetória, gastei o trabalho solo *Claraboia*, que inicialmente foi dançado por mim, depois se desdobrou em um trabalho com dez bailarinas/os, para o qual demos o nome de *Estudos para Claraboia* e, mais tarde, numa nova versão, *Claraboia (solos)*, para três intérpretes diferentes.

Conheci Andreia Yonashiro durante o ano de minha primeira graduação, na UNICAMP, por volta dos anos 2000. Ela também era aluna da graduação e demonstrava uma intrigante poética na forma como se apresentava com seu grupo, o Micrantos, dirigido, na época, pela pesquisadora e professora Joana Lopes¹¹⁰. Andreia, essa bailarina e diretora/coreógrafa que estudou balé e dança moderna com Ruth Rachou, em São Paulo, e treinou e competiu, no Brasil e nos EUA, patinação artística sobre gelo, além de ter estudado Artes Plásticas, me atraía por sua fé inabalável na arte como um caminho de viver. E isso se fazia perceptível em suas obras.

Claraboia, essa coautoria com Andreia Yonashiro, apresentava uma completa ausência de restrições nos procedimentos utilizados para a criação dessa obra, e isso caracterizava o encontro com essa artista. Como dito nas páginas anteriores, não importava o que precisávamos fazer para que um certo “desejo da obra” fosse realizado. Nesse sentido, uma busca ainda maior por liberdade, no que diz respeito ao entendimento entre música e dança, foi conquistado. Nos anos em que vivi na Alemanha, pude observar diversas maneiras

¹¹⁰ Joana Lopes é arte-educadora, jornalista, diretora teatral e dramaturga. Foi sua aluna durante meu curso de graduação em dança na UNICAMP. Foi também uma das criadoras do jornal Brasil Mulher, em 1975, em Londrina (PR). Desenvolveu a *Coreodramaturgia*, uma escrita dramaturgica para a dança, que nasce do diálogo entre a Arte do Movimento de Rudolf Laban e o jogo dramático.

de utilização da música, não somente no trabalho com Pina Bausch (como já relatado no segundo capítulo), mas também na forma como colegas e professoras, na escola Folkwang, entendiam essas relações. O fato de ter ficado muitos anos na Alemanha, sem o exercício da criação autoral, fez com que, nesse encontro com Andreia, eu quisesse revirar todas as informações e experiências adquiridas, num jorro criativo sem barreiras e ao mesmo tempo provocada e atravessada por ela.

Em diálogo com Andreia que, como bailarina, também tinha suas origens de formação na dança moderna, tocamos muitas vezes em contextos do conhecimento e uma herança da própria dança cênica de forma lúdica, criando um sentido dramaturgico que não pautava sua preocupação em entender ou não entender o que estava sendo proposto em cena, mas, sim, por um simples prazer lúdico de fazer conviverem tempos distintos da dança num mesmo corpo e num mesmo tempo. Mergulhávamos, às vezes, em momentos históricos específicos da dança, ao evocarmos, por exemplo, uma sequência de movimentos criada pelo bailarino e coreógrafo mexicano José Limón¹¹¹, quando queríamos “mudar o clima” da cena. “Ou seja, desejamos ser esta confluência de influências de outros tempos e de outros artistas, como se nosso tempo de agora sinalizasse como um sentimento de não preconceito às diferenças técnicas, culturais, históricas e geográficas. Tolerá-las todas num mesmo corpo de baile com uma mera curiosidade de ver aonde tudo isso pode nos levar” (YONASHIRO, 2014, p. 12)¹¹². E por esse tom de liberdade e ausência de preconceitos, todas as camadas que compunham o trabalho: figurino, música, coreografia, objetos, palavra e luz, foram concebidas à luz de muita diversidade e um certo caráter camaleônico, conferindo à *Claraboia* uma qualidade de *viagem no tempo*.

Em *Claraboia*, uma mulher dança sobre um teto de vidro e convive com objetos estranhos, brinca com cores, formas e volumes, dialoga com luz, música, espaço e arquitetura, numa interface de linguagens. A luz que atravessa a superfície de vidro transparente, onde se dança, evidencia quem assiste do andar de baixo. O ponto de vista é invertido, alterado, e exige do espectador que está deitado numa grande cama com travesseiros, um constante ato de ajeitar-se para que consiga ver o que acontece na *Claraboia* no andar de cima. Isso induz o

¹¹¹ José Limón nasceu em 1908, na cidade Culiacán, no México, e foi radicado nos Estados Unidos na infância. Foi bailarino, coreógrafo e professor da Julliard School, de Nova Iorque. Iniciou seus estudos com Doris Humphrey, com quem trabalhou por dez anos. Em 1947, formou sua companhia, a José Limón Dance Company. Na sua parceria com Humphrey, desenvolveu seu repertório e método que viria a ser a técnica de Limón;

¹¹² Relatório parcial do projeto *Claraboia* para edital de circulação Funarte Klauss Vianna, 2014.

espectador a criar uma relação com seu próprio corpo. O vidro que separa os mundos de quem assiste e de quem dança sugere uma atmosfera de desolamento, de abandono, que muito dialoga com uma quase solidão inerente da distância entre o teto e o chão. Organizamos as cenas a partir de impulsos mais instintivos, dados pela ordenação de cores, figurinos, músicas, a convivência com objetos como penas, pedrinhas coloridas transparentes, tinta ou água. Preocupamo-nos com cor, luz, a força do rosto de quem dança sobre o vidro, som, sentimentos e pensamento.

*existe um pássaro que
sobrevoa minha dança*

Em *Claraboia*, as cenas se transformavam com muita rapidez sobre esse teto de vidro-vitrine, gerando uma impossibilidade de comunicação entre esse público *voyer* e a dançarina. Com isso, abandonávamos a perspectiva de ilusão que o palco italiano nos dá sempre, por suas características arquitetônicas forjadas, exclusivamente, para que tudo que se dá ali nos convide a uma contemplação de um mundo de fantasia, ilusório, mágico. Ao contrário, optamos e nos utilizamos das possibilidades desse palco de vidro suspenso, onde a dimensão *céu e terra* se tornava muito mais ampla e real, na medida em que trabalhávamos com o ponto de vista verticalidade e não horizontal, como apreciamos do palco italiano. O formato quadrado da *Claraboia* nos remetia a uma tela de cinema ou televisão, nos permitindo brincar com cortes secos e interrupções velozes entre as cenas de *Claraboia*. Essa mesma rapidez incluía a forma como elegíamos músicas de épocas e gêneros muito distintos, convivendo em pouco espaço de tempo.

Se num momento o corpo dançava uma sequência coreográfica de Jose Limón, ao som de uma música russa militar, seguindo fielmente seu andamento, em um piscar de olhos víamos uma mulher estirada sobre o teto de vidro, com muita fumaça sendo produzida sobre seu corpo, ao som de uma canção cantada na voz Francois Hardy¹¹³. Nesse caso, podemos observar duas situações diferentes de relação com a música. A primeira, uma relação paralela entre música e dança, como já vimos anteriormente em *Lady Marmalade* (vista no segundo capítulo), *Uma Conversa Entre Mulheres e Coisas* (comentada durante a descrição de *Sexo, Amor e Outros Acidentes*) e algumas outras obras de minha autoria, nas quais dança e música

¹¹³ Cantora e compositora francesa que se destacou na década de 60.

andam de mãos dadas, com o mesmo propósito rítmico, de andamento, intensidade e intenções similares, uma como legenda da outra, uma sublinhando o sentido da outra. A segunda situação, da mulher estirada no chão com uma fumaça sobrevoando seu corpo, ao som de Françoise Hardy, podemos observar o poder da música como lugar, cenografia, habitat (música cenográfica) onde o corpo pode cumprir uma função de imagem independente, deixando a música existir ao mesmo tempo que o gesto, sem que os dois precisem necessariamente interagir, mas apenas coexistir.

Nesse sentido, a ideia de tempo e espaço não era dada por uma cronologia ou sequência lógica das ações. Podíamos, como no cinema, fazer cortes bruscos entre uma cena e outra, como a troca de músicas muito distintas, à medida que as imagens eram construídas e desconstruídas ao mesmo tempo, por diferentes arestas da *Claraboia*, como se brincássemos de editar, na medida em que o corpo saía e entrava em cena com muita agilidade por quatro arestas de fuga. Nessa natureza de aparição e desaparecimento na tela de vidro, a convivência com o som, com os objetos, cores e texturas nos inebriava de beleza. “Passa a ser necessário que a própria arquitetura que abriga a dança incorpore esse pluralismo de limitações da própria visão do público e que a resposta seja: fazemos isso assim porque é bonito” (YONASHIRO, 2014, p. 12).

Em *Claraboia*, devido ao fato de que utilizamos uma trilha sonora muito diversificada, com uma vasta e elástica variedade de gêneros, períodos históricos e origens, pude observar inúmeras maneiras com que a dança se relacionou com a música. Por isso, criei aqui uma lista nomeando livremente algumas dessas relações e o comportamento de cada uma das linguagens no momento da cena. Não são nomeações absolutas, mas traduzem, na intimidade, algumas escolhas feitas em *Claraboia*. O leitor-criador pode tomar essa lista como mero exercício contemplativo dessa parte do processo criativo e refletir também sobre suas próprias maneiras de fazer dança e música dialogarem.

Quadro 1 – *Claraboia*: relações e comportamento das linguagens no momento da cena

DANÇA	MÚSICA	RELAÇÃO
Movimentos intensos, espiralados, acelerados e percussivos	Sonoridades suaves, sem acentuações, com ritmo constante e notas sustentadas	contraste
O corpo realizando movimentos criados a partir de uma musicalidade própria, sem tentativas de qualquer interação com a música externa	Qualquer música que não tenha tido relação com o movimento no momento de sua concepção	dança e música convivendo num mesmo espaço como universos paralelos e independentes

Coreografia que ora segue o andamento da música e ora gera um próprio andamento independente da música	Qualquer música determinada previamente que segue tocando e servindo de território firme para a dança deslizar	deslizante
O tempo de um gesto específico que é mantido vivo e constante do começo ao fim da música	Música que marca o tempo de um gesto	música cronômetro
Dança invisível, que silencia para que a música exista sozinha no espaço transformado pela dança	Música para contemplar com o corpo em repouso ou desaparecido	modo invisível
Dança que acontece no mesmo espaço e tempo que a música, porém independente dela	Música baixinha, tocada com volume baixo, como se estivesse tocando na casa do vizinho, por exemplo	música cenográfica
Qualquer dança elegida que se desenrole sem que a música que está sendo tocada exerça alguma influência rítmica, melódica, harmônica ou de significado literário; a dança apenas habita o ambiente que a música incita	Qualquer música elegida sem a necessidade de contemplar os princípios coreográficos de uma dança	música cenográfica

Fonte: elaborado pela pesquisadora

Como dito, em *Claraboia* pudemos experimentar uma forma de utilização da música que se assemelhava à construção de um filme, ou seja, as escolhas musicais não precisavam ter uma linearidade temporal. Assim como nos filmes é possível viajar no tempo de forma muito elástica e nada linear no momento de corte entre uma cena e outra, podendo presenciar, no mesmo minuto, um tempo que vai da Idade Média até os anos 2000, por exemplo, em *Claraboia* seguíamos neste mesmo fluxo. Utilizamos-nos de uma vasta e elástica trilha sonora que permitiu à dança atravessar os tempos, evocar culturas, épocas, estilos. Dada essa escolha de se trabalhar com a música, todos os outros aspectos que compunham a obra foram se desenhando de maneira espontânea, natural.

A partir dessa vasta trilha sonora, a forma como cada coreografia se relacionava com a música variava e se transformava com muita agilidade. Isso me convidava, como intérprete, a um grande desafio, pois era preciso transformar os estados cênicos que cada cena pedia com a mesma agilidade. Ser muitas ao mesmo tempo. Para a transição de uma cena a outra, buscávamos transformar a figura de uma mulher que se encontrava ali anteriormente através de artifícios que fizessem o espectador ser afetado na sua percepção de tempo, espaço, estado corporal. Tentávamos também, ao inventarmos a tessitura coreográfica e dramática, nos aproximar de um mundo compartilhado por muitas existências além da existência humana,

para construir a figura dessa mulher que dançava sobre um palco de vidro, evocando estados corporais de animais ou plantas e suas possíveis capacidades de perceber e dialogar com o mundo. As cenas, as coreografias eram criadas a partir desses estímulos. Desde esse período de parceria com Andreia notei que a dança, por si só, jamais me bastou, fazendo com que minhas criações conversem sempre com muitos campos do conhecimento. Durante a criação de *Claraboia*, tinha o hábito de assistir, por exemplo, a filmes da National Geographic¹¹⁴, para observar o comportamento de diversos animais, o que me auxiliava a entender temperamentos e qualidades de movimento, atendendo ao desejo fugaz de mudança entre uma cena e outra, presente em *Claraboia*.

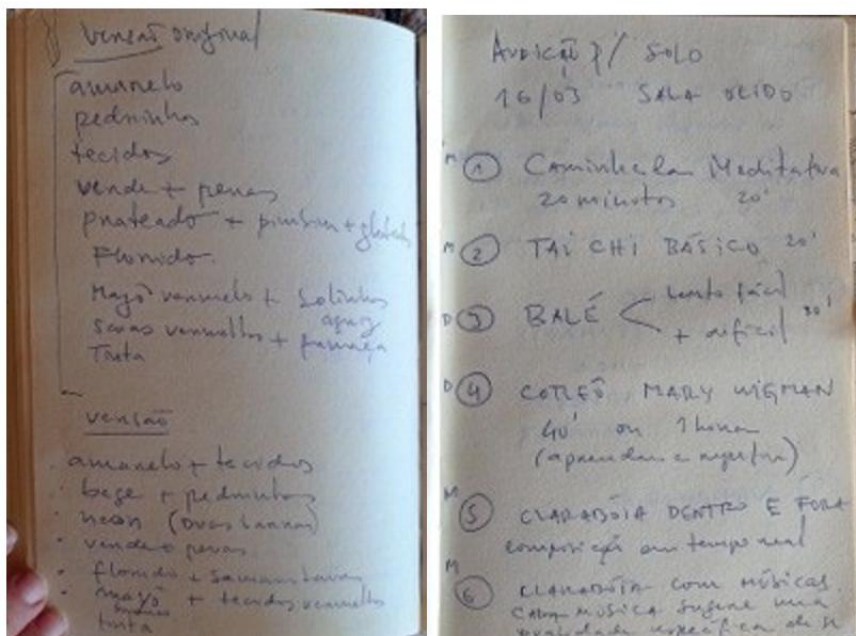
Pode-se dizer que *Claraboia* foi criada a partir de inúmeros estímulos como luz, cor, roupa, objetos, texturas, sons, fazendo com que a música não tenha de fato sido a única dissipadora de seu processo de criação. Porém, percebe-se, nesta obra, que houve de fato uma expansão do entendimento sobre o lugar da música num trabalho de dança. Todas as citações feitas sobre a obra de Wisnik (1989), *O Som e o Sentido*, dizem respeito ao tratamento que demos à música em relação com a dança e com todas as outras camadas que compõem *Claraboia*. Aqui, música deixa de ser um aparato que serve e acompanha a dança, como em meus trabalhos anteriores, inclusive em *Lady Marmalade*, criado após *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, para criar verdadeiras tessituras dramatúrgicas para a dança.

A experiência na Alemanha, ao observar os processos de criação na Wuppertal Tanztheater Pina Bausch, entendendo a música como um lugar a ser habitado, mais do que uma sonoridade ou um pulso a ser seguido pela dança, me possibilitou, em *Claraboia*, criar um jogo libertário entre os elementos que compõem um espetáculo de dança. A arquitetura da claraboia que acolhia o corpo em movimento, por sua configuração quadrada, nos trouxe a possibilidade de entender o espaço como uma tela de cinema, nos oferecendo um entendimento sobre roteiro coreográfico mais parecido com um roteiro de filme e isso modificou nosso olhar sobre o que chamamos na dança de “transição”. A possibilidade que tínhamos de desaparecer de um lado da claraboia e reaparecer em outro, em questão de segundos, conferiu à música um grande poder de gerar ilusão na troca de sonoridades aliada à troca espacial, de figurino, cor, gestualidade. Nessa grande viagem no tempo que *Claraboia*

¹¹⁴ A National Geographic foi fundada, nos Estados Unidos, em 1888, por 33 homens interessados em organizar uma sociedade para o incremento e a difusão do conhecimento geográfico.

representou, sentia-me cada vez mais livre para a experimentação dessa linguagem como aquilo que pontua o ritmo dramático do trabalho, trazendo-o para o visível.

Imagem 13 – Trechos do caderno de criação de Morena Nascimento no período em que criava *Claraboia*, em 2010



Fonte: Foto de Nino Andres, acervo da pesquisadora

4.2.3. UM JEITO DE CORPO (2018, SÃO PAULO): conversas telepáticas¹¹⁵ com Caetano Veloso

Imagem 14 – Elenco do Balé da Cidade de São Paulo dançando a obra *Um Jeito de Corpo*, de Morena Nascimento, em 2018



Fonte: Foto de Leandro Moraes, acervo da pesquisadora

*Um Jeito de Corpo é uma obra de dança que foi concebida oito anos depois da minha volta definitiva ao Brasil, no ano de 2018, a convite de Ismael Ivo que, na época, era o diretor do Balé da Cidade de São Paulo. Naquele momento, eu acabara de me mudar para Salvador e havia ingressado no mestrado em dança pela Universidade Federal da Bahia. Minha filha tinha apenas um ano, mamava no peito e eu estava andando de muletas, pois havia sofrido uma fratura trimaleolar na perna direita, durante um ensaio para a reestrei de *Rêverie*. Ismael Ivo havia me pedido para criar um espetáculo de dança com músicas de Caetano Veloso. Mal sabia eu que, naquele momento da minha vida, estava diante de um desafio maior sobre o que envolve as possíveis relações entre música e dança. Eu estava diante do desafio de criar uma dança para um outro tipo de vertente musical, até então não experimentada por mim: canção brasileira. E a canção brasileira não se trata somente de sonoridades, timbres, nuances sonoras, complexidades composicionais. Muito pelo contrário,*

¹¹⁵ Significado da palavra telepatia segundo o dicionário Aurélio online de português: telepatia (substantivo feminino) comunicação direta e a distância entre duas mentes, ou conhecimento, por alguém, dos processos mentais de outrem, além dos limites da percepção ordinária.

a canção brasileira consegue alcançar com tamanha força um universo subjetivo da nossa cultura com poucas notas, poucos acordes, na mais pura simplicidade.

Vou contar aqui uma peripécia. Quando estava criando UM JEITO DE CORPO para o Balé da Cidade de São Paulo, em fevereiro de 2018, houve um momento em que a Cia organizou um jantar com Caetano Veloso e a equipe artística do espetáculo. Justamente por volta desses dias, eu estava me debruçando sobre a primeira dança que abre UM JEITO DE CORPO, com a música Neolithic Man. Essa música, para mim, é um mar de intensidades, de uma dimensão muito séria e eu me cobrava muito em fazer uma dança que correspondesse à sua magnitude e poder. Tanto que deixei para coreografar essa música no final de tudo, quando todas as outras danças estavam prontas ou encaminhadas. Deixei por último por puro medo dela, porque eu considerava o momento mais sério do espetáculo, por tudo o que essa canção carrega com ela, dentro do meu inventário de criação, meu arcabouço de referências. Fiz conexões muito malucas entre Caetano e Gurdijev; Caetano e A sacração da primavera; Caetano e Deus; Caetano e Letieres Leite; Caetano e Pina; Caetano e minha mãe; Caetano e rodas de ritual; Caetano e eu e minha filha. Deixei tudo isso guiar a criação dessa dança de abertura. E isso me consumia tanto que eu simplesmente desisti de ir naquele jantar. Literalmente, eu tinha mais o que fazer.

Como morava na cidade de Salvador, nessa época, e todos nessa cidade sabem que é muito fácil encontrar Caetano nas ruas – o que para mim seria infinitamente mais interessante e inspirador –, não dei muita importância para aquele jantar e decidi mandar um bilhete pra ele. Me sentia mais próxima dele me dedicando ao meu ofício e mergulhando profundamente em Neolithic Man. Confesso que acreditava que um bilhete seria muito mais charmoso do que aparecer lá naquele jantar protocolar. E assim fiz. Isadora Gallas, uma grande artista e figurinista de UM JEITO DE CORPO, foi meu pombo-correio e levou o bilhete para o Caetano. O bilhete, escrito com canetinha verde-bandeira, num pedaço de papel de caderno dizia: “Caetano, não vim porque estou muito preocupada em finalizar a primeira dança com sua música Neolithic Man, que é barril dobrado¹¹⁶. Também porque não quis rasgar o véu. Um beijo. Morena”.

¹¹⁶ Barril, gíria baiana que significa uma pessoa boa, respeitável. Essa gíria pode ser usada também em uma situação ruim: “rapaz, passei por um negócio barril ali”, uma situação tensa, complicada. Barril dobrado seria então o dobro de barril, ou seja: uma pessoa muito boa, extremamente admirável e respeitável. Ou uma situação radicalmente tensa.

De algum jeito, eu sentia, com muita convicção, que se eu encontrasse Caetano naquela altura, perto da estreia e tal e coisa, eu poderia estragar o fluxo da minha criação. Preferia mantê-lo no meu imaginário e fantasia por trás dos véus. Esse é meu jeito. Eu nunca fui íntima mesmo dele. Por que eu deveria forçar uma intimidade num jantar bobo, na boba cidade de São Paulo? Sou mais 117ncontra-lo num show de Gerônimo, numa terça-feira, no Pelourinho, em Salvador, exatamente como aconteceu dois meses antes de iniciar a criação de UM JEITO DE CORPO. Coincidentemente, estávamos os dois de amarelo, cor que me inspirou para a criação de um solo para a bailarina Vivian Navega, no mesmo espetáculo com a música Sampa. Isadora me contou que ele leu o bilhete, sorriu e guardou no bolso. E que também não tirou a mão do bolso durante um bom momento, num sofá com toda a equipe, antes do tal jantar. Me alegrou muito e me senti representada pelo meu bilhete. Naquele momento, eu era uma espécie de Sininho e ele era o Peter Pan. E nesse amor me agarrei.

Abaixo, “notas da coreógrafa”, escrita livre de minha autoria para o programa de estreia de *Um Jeito de Corpo* (15 de março de 2018, Theatro Municipal de São Paulo, São Paulo):

Incorporar Caetano. Assimilá-lo, devorá-lo. Afinal, é para isso que ele está aí. E é isso que venho buscando fazer desde que recebi o convite para coreografar o grande elenco de bailarinas e bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo, pelo qual me apaixonei já na primeira semana de trabalho. O encontro com esse elenco faminto e surpreendentemente aberto às minhas propostas me possibilitou devorar as canções de distintas maneiras e construir gestos nos corpos. Corpos que também se mostraram devoráveis para mim. Devorar canções e devorar corpos. Queria fazer das canções nossa canção no corpo. Dança. Assim como Caetano, atrevidamente, se apropria de canções quando faz releituras de obras de outros artistas, eu e o elenco também praticamos o exercício de “roubar” as canções dele e fazer delas a nossa fala no corpo e do nosso jeito. Dança também é música. O que vem primeiro? A dança ou a música?

Durante o processo, às vezes, me debruçava sem medo na conexão afetiva que tenho com certas canções para deixar que alguma dança surgisse, crua, quase ingênua. Lembrava-me das músicas que minha mãe e meu pai escutavam, e retomar essas mesmas músicas, agora num contexto de criar coreografias, foi deleite total. Minhas células reconhecem o tom,

o ritmo, as palavras, os lugares. Lembranças de infância na Bahia. Afetos. Músicas me afetam. Outras vezes buscava penetrar no sentido das palavras e no contexto histórico onde cada uma está. E não só as canções, mas as próprias figura/corpo/cabelo/caras&bocas de Caetano também me fascinam, e por isso me dediquei também a observar o seu corpo, seus gestos nos shows, enquanto cantava. Suas mãos, seu tamanho, o jeito que seu corpo cambaleia e administra o peso de suas partes. Percebi uma estranha e maravilhosa familiaridade com gestos que fazem parte da minha própria dança no que diz respeito a uma certa simplicidade. Fui percebendo que tudo me levava a querer me encontrar com uma certa essência. Queria criar gestos simples, mas não menos vigorosos. Coreografia artesanal, porém, precisa. A virtuosidade de um gesto simples. Estamos nus com a nossa dança.

A música tem sido minha guia já há muito tempo e por isso posso afirmar que a experiência dessa criação foi das mais prazerosas que já vivi. Deixar que as canções guiassem minha intuição e minha intuição me levasse à dança. Deleite total. Chamei esse processo de ritual. Aproximei-me e distanciei-me de Caetano. Fiz dele meu boneco vodu. Fiz dele o que eu bem quis. Quis ser ele. Coreografei fantasiando que eu era ele. Os muitos eus e o outro. Tão baiano. Tão do mundo. Quis conhecer melhor suas referências, suas inspirações, muitas delas também minhas. Fellini, Piazzola, Almodóvar, Maria Bethânia, Maria Esther Stockler e Pina Bausch. Cidade de interior e metrópole. Santo Amaro e Wuppertal. Nunca aprendi tanto sobre o Brasil, sobre São Paulo, sobre para onde quero ir. As coreografias são o resultado desse exercício de comer e ser o que se come.

Antes de fazer minhas considerações e reflexões sobre esta obra, devo abrir um espaço para declarar a magnitude de minha admiração por Caetano Veloso, artista com o qual realizo, juntamente à Pina Bausch e outros, inúmeras elaborações inconscientes, outras conscientes, como é o caso de *Um Jeito de Corpo*. De um modo ou de outro, direta ou indiretamente, Pina sempre aparece em minhas criações, como uma espécie de radiação poética não visível, reverberando em mim tudo o que marcou minha experiência com ela, como uma “saúde do futuro”, daquilo que poderia ter sido e não foi, presentificando-a poética e espontaneamente em minhas obras. Embora o período que marcou minha participação como integrante da Tanztheater Wuppertal Pina Bausch tenha tido breve duração¹¹⁷ (de 2007 a 2010) – a maioria das bailarinas e bailarinos que passaram pela companhia não ficavam menos de três ou quatro

¹¹⁷ Porém eu já estava vivendo na Alemanha desde 2005, quando cursei a escola Folkwang.

anos –, a impressão que tenho é de que estive lá desde 1980 e estou até os dias de hoje, o que denota uma característica frágil para a realidade e outra de atemporalidade para a experiência vivida, que da mesma forma que acontece com uma obra de arte, é tecida por projeções, imaginação, mitificação e desmistificação.

Da mesma forma, sinto que Caetano também teve aparições invisíveis em meus processos, como um vulto, uma projeção, uma textura imaginada que ronda alguns temas recorrentes em minhas obras e que, em *Um Jeito de Corpo*, pude finalmente atentar mais profundamente a essas texturas e me deleitar com o exercício de profaná-lo, à minha maneira, me aproximando do que poderia ser um ato antropofágico¹¹⁸. O mesmo acabo fazendo com Pina em meus processos. “Não há nada das danças de Pina Bausch nas minhas dancinhas de *Livro Vivo*¹¹⁹. Embora hoje haja muito de Pina Bausch em mim” (VELOSO, 2020, p. 261).

Na minha coleção de referências marcantes que abraço e pelas quais me deixo inspirar em minha caminhada de vida e arte (ou mais que isso, mestres ou guias que elegemos no coração, ainda que não os conheçamos pessoalmente), Caetano está na linha de frente, junto a outros tantos artistas que me inspiram, como pontos luminosos de força e inspiração e que, de uma maneira misteriosa e invisível, atravessam uns aos outros em minha imaginação, mas também na vida concreta. O fato de algumas referências artísticas minhas serem também de Caetano Veloso, que por sua vez é uma grande referência para mim, me faz perceber que há alguma equação misteriosa e muito potente no mundo que conecta pessoas de uma maneira que acaba por potencializar a ideia de que somos seres desdobráveis, em muitos sentidos e podemos nos tornar o outro, se estivermos disponíveis para isso. “As marcas são os estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro” (ROLNIK, 1993, p. 5).

¹¹⁸ A partir de observações feitas por Oswald Andrade, escritor brasileiro e criador do movimento antropofágico, em 1928, a utilização do termo “antropofágico” está relacionada à “antropofagia”, que se refere ao ato de comer ou devorar a carne de outra pessoa. Dentro da história, ela é usada para apontar atos ritualísticos, nos quais se acredita que, ao comer a carne de um outro homem, a pessoa estaria adquirindo também as suas habilidades;

¹¹⁹ Aqui Caetano Veloso se refere a *Livro Vivo*, que é o show ao vivo de seu álbum *Livro*, lançado em 1997, em São Paulo. Pina Bausch assistiu a esse show em julho de 2000, em Paris.

Imagem 15 – Caetano Veloso e Morena Nascimento conversando durante *show* de Gerônimo no Pelourinho, em 2018



Fonte: Foto de Letieres Leite, acervo da pesquisadora

*A Quadrilha drummondiana de Caetano Veloso*¹²⁰

*Caetano amava Fellini que amava Pina
que amava Almodóvar que amava Carmem Miranda que não amava ninguém.
Caetano foi para os Estados Unidos, Pina para o convento, Fellini morreu de
desastre, Almodóvar ficou para tia,
Carmem Miranda suicidou-se e Malou casou com Maria Esther Stockler que não
tinha entrado na história.*

Em completo devaneio e firmada em minha cega paixão, tenho a sensação de que algumas músicas de Caetano, quando as escuto, foram feitas para mim (risos). Fico besta com a forma como articula intelecto e suas personalidades tão plurais, tornando-o mesmo apaixonante. Ou no mínimo, para os caretas, desconcertante. “Derrama o leite bom na minha cara e o leite mau na cara dos caretas”¹²¹. Certamente, uma das figuras mais atraentes para mim na vida cultural e artística do Brasil. Meus pais ouviam muito o Caetano, assim como Djavan, Rita Lee, e então essa sonoridade, essa poesia tão própria dele faz parte da minha

¹²⁰ Profanação ou livre adaptação minha do poema *Quadrilha*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em 1930, em sua primeira obra, *Alguma Poesia*.

¹²¹ Trecho da canção *Vaca Profana*, de Caetano Veloso, lançada em 1986, do álbum *Totalmente Demais*.

coleção no baú das referências musicais e poéticas mais especiais. *Amo seus repentinos e repetições, reflexões, seu mundo poético, os quais suas letras e músicas carregam acessando em mim um lugar afetivo-corporal. Caetano é e sempre foi muito corporal.*

Segundo Cecília Almeida Salles (1998), é possível dialogar com a própria obra em construção, ao mesmo tempo que a mesma se constrói, de maneira que, diante de impasses ou turbulências do processo, nos percebamos lançando questões para a própria obra em si. *Um Jeito de Corpo*¹²² me foi encomendado com a premissa de trabalhar com músicas de Caetano Veloso. Tomando a própria figura de Caetano e suas músicas repletas de conteúdos e temáticas específicas como meu objeto de desejo e estudo centrais para a criação das coreografias, criei uma relação de intertexto, uma vez que a obra que eu estava construindo dialogava com inúmeras outras obras de Caetano Veloso e com a própria figura artística dele. “Nesse sentido, fica claro que a futura obra justifica o processo” (SALLES, 1998, p. 47).

Nessa obra, a forma como a música exerce sua função, está centrada, então, na própria pessoa/artista que a produz, além de suas obras musicais. Em muitas das coreografias presentes em *Um Jeito de Corpo*, lancei mão de um processo intenso investigativo sobre a gestualidade, o corpo de Caetano, a cadência de sua fala, seu jeito irreverente e ousado de construir narrativas acerca de tantos temas da vida, da cultura, da arte, da política, da sexualidade, da negritude e outros temas recorrentes na vasta e primorosa obra de Caetano Veloso. Nesse sentido, a música aqui cumpria uma função quase que literária, pois como quase todas as músicas são canções, com letras em português e conteúdos temáticos específicos, a palavra cantada se tornara então a matéria-prima para criação das danças todas e da dramaturgia do espetáculo. Procurei adentrar nos temas específicos trazidos por Caetano, em suas letras, convidando o elenco a tentar traduzir de maneira atualizada, em seus corpos, temas como a negritude, a sexualidade, a política etc., temas recorrentes nas obras de Caetano.

Assisti também a muitas entrevistas, shows, filmes que revelam Caetano Veloso falando, cantando, se exaltando, se divertindo e “quis ser ele”, quis vestir a sua pele, incorporei e devorei Caetano, quase que numa tentativa de construir uma personagem. Desse modo, *Um Jeito de Corpo* é inteiramente inspirada na obra e na vida de Caetano Veloso, embora não procure revelar uma narrativa linear, cronológica e autobiográfica sobre sua vida,

¹²² *Jeito de Corpo* é o nome de uma das canções de Caetano Veloso, lançada em 1981. O nome *Um Jeito de Corpo* dado ao espetáculo faz menção à música e concomitantemente a reverência.

como uma peça de um teatro banal. Muito pelo contrário, embebedei-me no exaustivo exercício afetivo-artístico de imaginar, subverter, brincar, sobrepor, projetar meus desejos sobre a pessoa e a obra de Caetano Veloso, tratando-o como um boneco vodu, flexível, vulnerável, afetando-o e me deixando também afetar por ele.

Com isso, embora eu tivesse sido convidada a criar um trabalho a partir das músicas de Caetano Veloso, foi-me dada também a liberdade de administrar todo esse conteúdo e que, acredito, acabei criando novas “verdades artísticas”, às quais se refere Cecília Almeida Salles (1998), numa relação entre o real e o ficcional. “O artista, ao construir uma nova realidade, vai desatando-a da realidade externa à obra. Pois somente ao libertar-se da realidade a força criadora pode agir segundo suas próprias leis, e sua qualidade produtiva” (SALLES, 1998, p. 134). Nesse sentido – e pelo fato de que as músicas de Caetano são todas autobiográficas, ou seja, ele e a música são a mesma coisa –, compus *Um Jeito de Corpo*, reinventando a própria persona Caetano Veloso, num diálogo com meus próprios desejos ou como eu poderia inventar novas narrativas a partir do diálogo entre as narrativas já existentes nas músicas, nas referências de Caetano, nas minhas próprias referências e num mundo onírico que se confundia com o mundo onírico dele e meu mundo. Inventei, por exemplo, uma situação baseada num episódio que o próprio Caetano me contou, quando nos encontramos acidentalmente num *show* de Gerônimo¹²³, no Largo Pedro Archanjo, no Pelourinho, em Salvador, sem nos conhecermos previamente.

Em outras palavras, é possível dizer que a força poética da música de Caetano Veloso tem um apego ao corpo e por isso é plástica, flexível, permitindo que o pensamento se distancie do ponto de onde partiu e que volte ao mesmo, deixando “rastros desta deriva gravados no tempo, no espaço, no ouvido” (FERRAZ, 2003, p. 13). E foi com essa mesma liberdade e força poética que evocam o corpo na obra e na vida de Caetano Veloso que esse processo de criação se espelhou.

¹²³ Gerônimo Santana, além de cantor e ator, é compositor, maestro e bailarino afro com mais de 20 discos gravados. Ele tem composições que se tornaram verdadeiros hinos da música baiana, dentre elas, *É D’Oxum*, *Eu Sou Negão* e *Acorda Cidade (Já é Carnaval, Cidade)*. Gerônimo é um dos músicos mais respeitados pelos artistas da Bahia, não só por seu pioneirismo na Axé Music, mas principalmente pelo seu trabalho autoral e ineditismo musical presentes como influência cultural na Bahia nas últimas décadas. É possível encontrar celebridades do mundo das artes em seu show que realiza toda terça-feira de bênção, no Pelourinho, mantendo a tradição há quase 20 anos. Foi lá, junto de Letieres Leite, onde encontrei Caetano acidentalmente e estávamos nós dois de camisa amarela. Inspirado nesse mesmo amarelo, criei uma das cenas em *Um Jeito de Corpo*, na qual um bailarino e uma bailarina dançavam um tango desconstruído vestidos de amarelo. No meu imaginário, era Pina e Caetano dançando juntos.

Embora *Um Jeito de Corpo* tome como inspiração, ponto de partida e pressuposto a vida e a obra de Caetano Veloso, precisei fazer um recorte musical minucioso diante de uma imensa obra que Caetano criou ao longo de sua vida, com mais de seiscentas músicas que carregam em si inúmeras temáticas, contextos políticos e artísticos diversos no Brasil e no mundo, sem que esse recorte parecesse aleatório, ainda que eu acredite na aleatoriedade e no acaso, na criação artística. Com o dramaturgo Vadim Nikitin, que fazia parte da equipe de artistas que participaram dessa criação, fomos elegendo músicas que fossem politicamente importantes e relevantes para que dialogassem com o momento presente no Brasil, em que o espetáculo estava sendo construído. Como Wisnik sintetizou “A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar ou que deveriam se dar, na sociedade” (WISNIK, 1989, p. 13). A partir desse recorte, pudemos confirmar mais uma vez que canções como *Eu sou Neguinha*, *Ilê de Luz*, *Neolithic Man*, *O Estrangeiro*, *Neguinha*, e tantas outras de Caetano, são canções atuais que conversam com os contextos em que ainda vivemos no Brasil e que, em diálogo com a coreografia que foi construída para essa obra, se reatualiza e se ressignifica.

A maneira como a coreografia foi sendo criada em relação às músicas também teve um caráter híbrido, assim como em minhas obras anteriores, porém, pode-se dizer que, naquele momento da minha vida, eu estava diante de um desafio maior: dançar a canção brasileira. E a canção brasileira não se trata somente de sonoridades, timbres, nuances sonoras, complexidades composicionais. Muito pelo contrário, a canção brasileira consegue alcançar com tamanha força um universo subjetivo da nossa cultura com poucas notas, poucos acordes, na mais pura simplicidade. Então, não se trata aqui de nomear tipos de relações, como já feito em *Sexo, Amor e Outros Acidentes* ou em *Claraboia*, num estudo de qualidades e intenções de sonoridades, mas, sim, de tratar a cultura brasileira através da música de Caetano Veloso. Não à toa, a experiência de criar *Um jeito de Corpo* ampliou meu entendimento de Brasil, no que diz respeito ao contexto cultural-artístico-político de nosso país. E foi isso que tentei traduzir no corpo do elenco do Balé da Cidade de São Paulo: mais que sonoridades em relação a formas de se mover, eu buscava os assuntos das músicas de Caetano nos corpos dos bailarinos. Desde então sou tomada, muitas vezes, por um desejo de exaltar nosso país em meus trabalhos através de tantas canções de outros compositores, por exemplo, de Milton Nascimento, Jorge Ben, Zé Miguel Wisnik e outros.

Hoje em dia, escuto música brasileira a partir de uma percepção adquirida durante o processo de criação de *Um Jeito de Corpo*. Essa percepção diz respeito a um profundo

conhecimento que as músicas de Caetano nos trazem, a partir de suas canções que navegam histórica e sonoramente pelas raízes do Brasil. Em *Neolithic Man*, busquei construir uma coreografia em coro que pudesse, quase que pretensiosamente, explicar a origem do mundo subjetivo do Brasil, traduzindo essa voz que se ouve nas ruas depois que os carros passam. *I'm the silence that's suddenly heard after the passing of the cars*¹²⁴, fazendo o elenco ora sambar do jeito baiano, pequenininho, jogando o quadril para a frente enquanto o peso entre uma perna e outra é transferido ora excetuando movimentos expansivos e redondos, gerando catarse, gerando repetição e mais catarse, num grito por liberdade como se fôssemos o centro do mundo. Em *Nicinha* (usei essa canção repetidamente por três vezes consecutivas), busquei trazer o peso das coisas que recai sobre os homens, a ditadura, o afeto com *Nicinha*¹²⁵, uma coisa de medo, solidão e poesia ao mesmo tempo. Os bailarinos caíam no chão na mesma velocidade da queda de um livro que seguravam nas mãos e deixavam também cair; assim como caíam outrora, na mesma velocidade e ao mesmo tempo que uma pena de passarinho, tão leve e suave, um momento mais filosófico pra se pensar a ditadura, a prisão, o peso das coisas. Em *Joia*¹²⁶, outra coreografia em coro, exaltava o corpo de Caetano, a soltura de seus membros quando realizava seus shows, o deslocamento de quadril quando se transfere o peso de uma perna a outra, suspendendo uma das pernas que se apoia na outra, gesto típico de nós brasileiros, quando queremos descansar em pé e tocar uma “coca-cola na boca”¹²⁷.

Nesse mesmo contexto de liberdade e profanação da figura de Caetano Veloso, pude também perceber semelhanças profundas entre ele e Pina Bausch – não à toa, os dois sempre foram referências relevantes para minha criação, mesmo antes de integrar o Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, como bailarina. Após o show *Livro Vivo*, em Paris, no ano de 2000, Betty Milan¹²⁸ escreveu sobre a força transfiguradora da poesia de Caetano Veloso e sobre uma dimensão coreográfica presente no show. Para minha surpresa e deleite, Millan (2000, s. p.) escreve sobre Caetano estar, em *Livro Vivo*, fortemente influenciado por Pina: “Porque está tomado pela arte da coreógrafa alemã Pina Bausch, que ele reverenciou cantando também numa língua intermediária, que talvez seja o alemão de um brasileiro. Caetano com ela se

¹²⁴ Trecho da canção *Neolithic Man*, do álbum *Transa*, de Caetano Veloso.

¹²⁵ *Nicinha* é uma canção de Caetano Veloso.

¹²⁶ *Joia* é uma canção de Caetano Veloso.

¹²⁷ Trecho da letra da canção *Joia*.

¹²⁸ Elizabeth Milan Mangin, conhecida como Betty Milan, é uma escritora e psicanalista brasileira. Autora de romances, ensaios, crônicas e peças de teatro. Escreveu sobre Caetano Veloso à Folha de São Paulo em junho de 2000, após ter assistido ao show *Livro Vivo*, de Caetano Veloso, no teatro Gand Rex, em Paris.

mestiçou.” E ainda completa: “Caetano pode isso tudo porque ousa sustentar – como Octavio Paz – que o amor libera, embora escravize. Porque não para de cantar a sua terra, afirmando, paradoxalmente, que não há como esquecer o errante navegante”¹²⁹ (MILAN, 2000, s. p.).

É possível encontrar Pina em Caetano e Caetano em Pina, por muitas vias de expressão, inclusive em meus sonhos, em minhas livres associações. Os corpos lânguidos, magros, longilíneos dos dois (embora Pina seja consideravelmente muito mais alta que ele); as mãos super expressivas, dedos longos e finos; o minimalismo dos gestos, a simplicidade, ainda que seus assuntos sejam grandiosos, como o Amor – talvez seja o Amor o assunto indispensável que os une –; as referências e grupos de artistas que os influenciaram ou foram influenciados por eles, como Pedro Almodóvar, Federico Fellini; a paixão pelo tango, a curiosidade pelas mais diversas culturas populares, a exemplo da dança flamenca e do candomblé.

Nessas associações que faço entre as figuras de Pina e Caetano, também tive a oportunidade de jogar na cena de *Um Jeito de Corpo* pequenos exercícios de imaginação ou profanações desse encontro dos dois, como se num ato antropofágico eu pudesse trazer, além de Pina, muitas das outras referências de Caetano para a cena – como é o caso de Carmen Miranda, Pedro Almodóvar, Paulinho da Viola –, como elementos que o constituem e brincar com esses signos à minha maneira, contemplando também as minhas próprias referências. É o caso da cena em que Caetano se transforma em muitas coisas ao mesmo tempo ao som da única faixa musical que foi concebida livremente nesse espetáculo¹³⁰. E dentre essas muitas coisas, ele se transforma em Pina, com um cigarro na boca. Essa cena pode ser imaginada a partir da imagem abaixo:

¹²⁹ Folha de São Paulo, em junho de 2000.

¹³⁰ Cacá Machado, o diretor musical do espetáculo criou uma faixa com inúmeras sobreposições de sonoridades presentes das referências que Caetano traz em suas canções, como o tango, falas de Carmen Miranda, trechos de samba de Paulinho da Viola, trechos da voz do próprio Caetano, fragmentos de notícias da rádio que tocava em Santo Amaro, sua terra natal etc. Era a única faixa concebida livremente para o espetáculo, pois todas as outras eram canções de autoria de Caetano Veloso.

Imagem 16 – Cena de *Um Jeito de Corpo*, de Morena Nascimento

Fonte: Foto de Leandro de Moraes, acervo da pesquisadora

Das três obras descritas neste capítulo, primeiro *Sexo, Amor e Outros Acidentes*, depois *Claraboia* e por fim *Um Jeito de Corpo*, é possível perceber uma certa graduação de entendimento, ao longo do tempo, sobre as questões que compreendem a relação entre dança e música. Se antes da travessia eu ainda entendia as duas linguagens como inseparáveis em suas possíveis relações, afirmando o paralelismo entre elas, herdado dos princípios da dança moderna, após a volta ao Brasil (lado de cá do Atlântico) pude perceber uma expansão da capacidade de entendimento da música como um campo da arte, do conhecimento, que opera muito mais do que uma camada de função estética na construção de uma dança, mas que também acessa mundos profundos não revelados até então, ultrapassando uma função de aparato ou suporte que acompanha a dança e ganhando a forma de uma grande parceira para a dança.

As percepções acerca da música em relação à dança, adquiridas ao longo dos anos e das experiências, permitiram um movimento de desgarrar uma da outra, tornando cada vez mais flexíveis as possibilidades de interação, diálogo e convivência das duas. Viu-se que é possível que elas convivam num mesmo tempo e espaço, sem que estejam concatenadas em seus propósitos, conceitos, conteúdos. Também foi possível perceber que os silêncios de uma e de outra, em determinados momentos, podem compor uma dramaturgia que as acolhe como

iguais. Hoje em dia, nos trabalhos que realizo com a dança, entendo a música como entidade, a quem devemos respeito e escuta total. Isso se reflete em minhas obras, em como uso a música no âmbito do ensino da dança e em como percebo a música que vem do meu coração, aquele que pulsa a mais pura verdade do meu ser. Música segue sendo fundamental em minha vida e, atualmente, me entrego para a experiência do canto, que sempre esteve latente desde minha infância, mas que agora pede passagem de uma forma mais estruturada, consciente.

Música produzida pelo meu corpo.

5. O ENCONTRO DAS ÁGUAS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza inferencial do processo significa a destruição do ideal de começo e de fim absolutos. (SALLES, 1998, p. 88).

O intuito desta pesquisa jamais foi o de construir certezas sobre aspectos da formação e da criação no percurso autoral em questão, mas, sim, cartografar e compartilhar reflexões sobre experiências de dimensões íntimas e coletivas, afetos e modos de criação, inspirando novas perspectivas e contribuindo para o contexto artístico-pedagógico da dança. Neste momento final de dissertação, a pesquisa não se finda, mas continua através de devaneios e questionamentos acerca da vida e da arte. É como se eu seguisse conversando de forma imaginária com meu mestre interior e com o leitor desta pesquisa, bem como, especificamente, com o público, os estudantes, os grupos e companhias com quem tive contato e ainda terei, num eterno estado de questionamento. O que vale lembrar aqui é que essa grande coleção de influências culturais, artísticas, políticas e espirituais, presentes nos contextos que atravessaram meu percurso com a dança, me permitiu construir um jeito polissêmico de seguir percorrendo esse caminho, me fazendo compreender que cada pedaço desse caminho expande as possibilidades de continuidade de meu próprio trabalho, reconhecendo e validando outras histórias, além de buscar inspirar investigações de outras/outros artistas na busca de entendimento de seus próprios trabalhos e jornadas de vida.

Neste momento, enquanto reflito sobre o quanto meus modos de viver e entender a vida vêm sendo transformados, o que percebo é que, para muito além de contribuições para um campo específico do conhecimento, a dança, quando tratada como caminho de vida, pode fortalecer uma postura autônoma diante da própria existência. Todo o percurso até aqui carrega consigo um sonho maior, mais humano, como se a verdade não estivesse propriamente aqui.

*It's always about finding something which doesn't need
an answer.¹³¹*

¹³¹ “É sempre sobre encontrar alguma coisa que não carece de resposta” (tradução minha para frase de Pina Bausch).

Discutir sobre dança, seus modos de produção, percurso autoral pode ser fundamental para criar contundência no fazer e no pensar, porém percebo que a forma como me relaciono com a dança hoje vai além de estar no palco, criar espetáculos e configurar uma maneira única de pensar e fazer dança. Se, no momento atual do mundo, estamos sendo convocados, seriamente, a revermos nossas micro e macropolíticas de cada dia, como posso pensar numa dança que não seja profundamente atravessada pelos aspectos do ser em transformação, além das especificidades do meio? Se a dança é de fato a revelação de uma visão de mundo, que dança posso/podemos querer a partir de agora, uma vez que nossa maneira de lidar com o mundo e com a natureza onde habito/habitamos vem sendo questionada, cobrada, transformada? Ou seja, a experiência do criador ou criadora, nas suas relações com os contextos que vão vivenciando, torna-se o próprio substrato da criação?

Basear-se na própria necessidade da vida para criar obras e relações de trabalho com a dança me parece revelar-se como uma possível continuidade de minha jornada e, nesse sentido, penso na enorme urgência em cuidarmos uns dos outros. Seria então o ensino da dança, um novo campo a ser desbravado, na medida em que é nessa seara onde posso me dispor a cuidar do outro?

Faz-se importante ressaltar que além de todas as experiências refletidas nesta pesquisa, como dançarina e coreógrafa, atuo desde 2000 no ensino da dança e assim como em minhas obras, com o passar dos anos e da prática dando aulas, percebo que transformações muito importantes foram acontecendo sobre meu modo de ensinar, ao perceber que o momento da aula sintetiza, de certa forma, muitas das questões trazidas na pesquisa acerca da criação, do dançar, do estar no mundo pela dança. Isso me permite um aprofundamento mais filosófico e existencial com a dança na direção de encontrar aquilo que realmente nos move. O que quero dizer é que técnica, estilo e sequências coreográficas deixaram de ser o objeto central de minhas aulas, tornando-se apenas ferramentas e dando lugar às verdadeiras motivações interiores de movimento¹⁰⁸, conceitos e exercícios filosóficos sobre o mover-se. E isso sintoniza com a maneira como fui passando a entender a dança ao longo de todos esses anos.

Em outras palavras, minhas aulas foram se transformando num espaço de mais experimentação e atravessamentos da própria vida no ato de dançar, abrangendo, de uma forma muito rica, meus pensamentos sobre criação, sobre arte, sobre vida. O sabor pela investigação profunda quanto a por que nos movemos de uma ou de outra forma e como essas formas podem nos proporcionar experiências sensíveis para nós mesmos, numa busca por

autoconhecer-se cada vez mais, se revela fortemente no momento de trocas artístico-pedagógicas que acontecem no contexto de minhas aulas de dança.

Nesse sentido, percebo que o contexto do ensino da dança vem se mostrando cada vez mais como um caminho que desejo seguir trilhando e expandindo, pois é dentro desse contexto que sinto a potência de poder auxiliar alguém na direção do encontro com a sua própria voz. Interessa-me ver pessoas nutridas de sentido de seu próprio movimento, conectadas com sua respiração, com seu eixo, peso e dimensões – recursos que os estudos minuciosos da dança moderna me garantiram. Acredito que através de um olhar estudioso e curioso para a dança moderna, não só como técnica, mas como filosofia de vida, estudantes em formação podem experienciar seus conceitos como um meio de maior compreensão de suas capacidades técnico-poéticas, acionando o desejo autoral de se mover, servindo à expressão de cada aprendiz. Desse modo, acredito que esta dissertação aponta para um desejo de desenvolver, através de um doutorado futuro, o aprofundamento no contexto do ensino com a dança, investigando a qualidade do encontro com meus alunos, num objetivo de pautar uma visão de arte e de mundo que possa estar afinada com o interesse de dar autonomia, incitar desejos e inspirar liberdade de escolha, mais do que estabelecer um doutrinamento de dança através de um método de ensino construído sob a ideia de hegemonia de certos conhecimentos.

Como dito anteriormente, esta é uma pesquisa sentimental, que mergulhou na intensidade dos afetos presentes nos encontros e desencontros inerentes a qualquer trajetória. Aqui, o corpo movido pelo desejo se disponibilizou a um estado de alta porosidade para detectar, num percurso cartografado, quais questões e indagações desabrocham da relação de uma pessoa artista com a sua dança, atualizando os entendimentos dessa relação e possibilitando que os conhecimentos produzidos com a dança, ao serem compartilhados com outros pesquisadores e artistas da área, sejam sempre matéria viva, passível de atualização, gerando mais questões, desejos e necessidades de atualização de uma realidade com a dança.

Tratar a vida como realidade e a dança (Arte) como ficção já não faz o menor sentido. Que vida é essa que não carrega dança e que dança é essa que não carrega a vida? Digo isso, pois, as sementes que meus mestres e mestras deixaram comigo construíram e lapidaram em mim um modo de entender a arte que a coloca como a própria realidade e não como ficção. Contudo, somente agora me parece crescer uma coragem para assumir essa percepção em todos os campos que compreendem meu caminho com a dança, desde escolher fazer ou não um tipo de trabalho, até a forma como me relacionar com um coletivo de artistas em uma obra

em criação. Dançar talvez seja uma forma de nos distanciarmos da realidade e dar forma visível àquilo que é invisível, repensar e recriar mundos. Porém, nunca o invisível, o mistério, as forças da natureza que habitamos e que habitam em nós reivindicaram tanto para que possamos recriar a realidade. Aquilo que chamamos, ainda, de realidade se apresenta como um cenário cruel e catastrófico a todos; percebe-se que há um grande lamento da natureza sobre a forma como a tratamos. E o que é a natureza se não nós mesmos?

Para além das especificidades da dança, nossos ofícios como coreógrafos, intérpretes, professores, pesquisadores da dança são todos questionados e convidados a uma reavaliação de como podemos nos fazer valer da dança como a própria realidade, para nos distanciar de fato daquilo que nós, como humanidade, criamos para nós até então. Quem sabe a dança possa voltar a servir para criar conexão e sentido para tudo aquilo que nos distanciou do nosso propósito real de vida: deixar que nosso espírito atravessasse tudo, levando humanidade e sentido em tudo que fazemos, reconstruindo um lugar mais habitável para nós e para os outros, onde possamos nos sentir mais acolhidos e inteiros.

Para Kazuo Ohno (2016), quando dançamos estamos recebendo a graça dos mortos. Ele diz que é como se estivéssemos vivendo em um fuso horário e espacial diferentes da realidade. Salles (1998) diz que a criação, assim como a poesia, é uma operação do espírito. Pina, por sua vez, diz, em sua emblemática frase, que está interessada no que nos faz mover, para além de como nos movemos. Sintonizada com tais reflexões, não me vejo hoje mais capaz de dissociar a dança daquilo que somos: de nossas dores, nossas lutas, nossos propósitos e nossos laços afetivos. Para além das especificidades da dança como campo de conhecimento, ela precisa ocupar nossas vidas como o alimento que colocamos em nossas bocas todos os dias.

Saber ouvir o sopro da intuição, ouvir a dança das folhagens, deixar a dor falar através de um gesto é o pouco que podemos fazer por nós mesmos e pelos outros, para talvez voltarmos a nos sentir pertencendo a esse mundo que construímos pelas bases da hostilidade. Que dança é essa que vamos seguir fazendo, se não tenho a chance de elevar minha consciência, me conectar com Deus? Quem sabe a dança não possa resgatar um sentimento de contemplação, celebração, ritual e cura? Sendo assim, os efeitos desta pesquisa reforçam a ideia de transitoriedade, permitindo a reformulação de meus modos de existir, sentir, pensar, dar aula, dançar em *continuum*.

Hoje, vivendo no coração interior de Minas Gerais, distante dos grandes centros onde a produtividade e o mercado da dança acontecem com vigor, aprendi o gosto de me sentir

pequena, insignificante, porque só assim consigo perceber a dança de todas as coisas, a dança que existe sem que precisemos fazer nenhum esforço. Por aqui, quando chove muito, tudo para, pois, com a estrada cheia de barro, os carros são obrigados a voltar para de onde vieram e não podem seguir mais. Quando acontece isso, só me resta parar e contemplar a chuva, e aí me recordo dos aprendizados de quando estive na Alemanha, em minha segunda graduação, quando as palavras devoção, serviço, entrega, espera, renúncia e foco fizeram sentido pra mim com muita profundidade. Então, quando a chuva vem, eu vivencio, na prática, todos esses estados e sentimentos novamente, como se a dança tivesse me preparado para saber contemplar a chuva. Com uma nova consciência e compreendendo melhor o sentido de cada etapa de meu percurso, posso enxergar a beleza no ato de parar, no ato de não fazer, transformando essas qualidades em novas matérias poéticas para as criações que ainda virão.

É por essa perspectiva que consigo criar uma dança hoje e não sei ainda como dar um nome a essa qualidade. Atualmente, quando preciso criar uma coreografia para algum grupo, eu me deparo com as pessoas ali, nos olhamos, e o início da criação está dado. Não tem coreografia prévia, todas as pistas estão ali, nesse espaço entre mim e o grupo. O trabalho vai sendo tecido pelo encontro e por uma busca incessante por uma certa sinceridade que está em tudo, nos corpos, nos olhares, no que pulsa em cada um naquele momento. Também não me ocupo em estruturar hermeticamente um roteiro para dar aula como eu fazia antes. O conteúdo está no corpo, basta me conectar e ser sensível ao que se faz necessário naquele dia, para aqueles corpos, para mim. Tento captar as tensões, os desejos. É assim que sei trabalhar hoje, seguindo os rastros da minha intuição e pedindo as bênçãos dos que vieram antes de mim, olhando pela janela e sabendo ler o céu naquele momento.

Tenho certa convicção de que eu não poderia ter acessado essa percepção, nem entender essa qualidade do fazer com 21 anos, quando me formei na minha primeira graduação em dança e poderia ter ingressado no curso de mestrado diretamente. Quando escrevo isso, penso nos tantos mestres que foram exemplo de integridade e honestidade com seu amor por essa dança que é verdadeiramente caminho de vida e não somente um ofício que executo automaticamente, por sobrevivência. A palavra mestre me parece ter afinidade com algo sombrio, com algum tipo de jornada difícil, um atravessamento da noite escura da alma ou com uma certa capacidade de conectar-se verdadeiramente com o que pulsa dentro, com o que late e urge. Hoje, percebo-me caindo em mim e isso me dá uma exatidão do meu verdadeiro tamanho. Nem maior que o desejo, nem menor que o espírito.

Imagem 17 – Morena Nascimento dando aula na Sala Olido, em São Paulo, no ano de 2016



Fonte: acervo da pesquisadora

Mais do que nunca, certezas se fazem desnecessárias, estão sendo todas destruídas. Por isso, paremos de construí-las, dando espaço ao mistério que está além de nossas especificidades e do que fomos capazes até aqui. Caminhemos na direção daquilo que amamos. Se amamos a dança, talvez o ato de dançar se torne mais verdadeiro, após perceber que há dança em tudo e que a verdade nunca está aqui, mas um pouco adiante.

REFERÊNCIAS

- AHMED, Alejandro. Carta de amor ao inimigo. **Cena 11**, [s. l.]. 2012. Disponível em: <https://www.cena11.com.br/carta>. Acesso em: 17 mar. 2022.
- AHMED, Alejandro. **Grupo – cena 11**. 9 jul. 2019. Instagram: Alejandro Ahmed @alejandroahmed. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bztdoe6A8aJ/>. Acesso em: 14 fev. 2022.
- BARCO com três pescadores fica à deriva na Baía de Todos os Santos. **Correio**, Salvador, 11 out. 2018. 1 Fotografia. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/barco-com-tres-pescadores-fica-a-deriva-na-baia-de-todos-os-santos/>. Acesso em: 17 mar. 2022.
- BAUSCH, Pina. Dance, senão estamos perdidos. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 27 ago. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 17 mar. 2022.
- CANTON, Katia. Tempo e Memória: temas da Arte Contemporânea. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- DELEUZE, Giles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Giles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- DELEUZE, Giles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1980.
- DELEUZE, Giles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1977.
- DOLINA, Alejandro. O atlas secreto de Flores. In: FENATI, Maria Carolina. **Gratuita: volume 2**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015. p. 50-55.
- FERRACINI, Renato. Uma pedagogia da memória-ação. **Olhares**, [s. l.], n. 1, p. 18-27, 2009. Disponível em: <https://www.olharsceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/4>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- FERRAZ, Eucanaã (org.). **Letra Só: Sobre Letras (Caetano Veloso)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução: Helena Mello. **Cena**, [s. l.], n. 7, p. 77, 2009. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em: 18 mar. 2022.
- GUIMARÃES Daniela Bemfica. **DramaturgiaS em tempo presente: Timeline da Improvisação Cênica da Companhia Ormeo**. 2012. 223 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. **Risco como estética, corpo como espetáculo**. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

HERMANN, Dudude. Improvisação-palavra gigante Corpo em estado de Obra Aparecer desaparecer. **Coisas de Dudude**, [s. l.], 1 set. 2010. Disponível em: <http://coisasdedudude.blogspot.com/2010/09/improvisacao-palavra-gigante-corpo-em.html>. Acesso em: 20 jan. 2022.

HESSE, Hermann. **A unidade por trás das contradições**: Religiões e mitos. Rio de Janeiro: Record, 2022.

HESSE, Hermann. **Demian**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 2015. Publicado originalmente em 1919.

HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. New York: Grove Press, 1977. Escrito originalmente em 1958.

INGOLD, Tim. **Antropologia**: para que serve? Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.

JODOROWSKY, Alejandro. **Psicomagia**. São Paulo: Devir, 2009.

KEERSMAEKER, Anne Teresa de. **Rosas**. Bruxelas: La Renaissance du Livre, 2002.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LADY Marmalade 2005. [S. l.: s. n.], 2009. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Morena Nascimento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vZTbIPg465k>. Acesso em: 12 fev. 2022.

LARROSA, Jorge. Una lengua para la conversación. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (org.). **Entre pedagogía y literatura**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005. p. 25.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho**: Laboratório Musical de Jovens (relatos de uma experiência). Salvador: Lel Produção Artística, 2017.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. In: ANTUNES, Arnaldo *et al.* **Lições de Dança**: 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 27-40.

MARQUES, Ana Martins. Cartografias. In: FENATI, Maria Carolina. **Gratuita**: volume 2. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2015.

MBEMBE, Achille. 2010. **Sortir de la grande nuit:essai sur l'Afrique décolonisée**. Paris: Éditions La Découvert, 2010.

MILAN, Betty. Compositor faz de si próprio um objeto de arte. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 16 jun. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1606200043.htm>. Acesso em: 12 fev. 2021.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) poema**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

PAIS, Ana. O poder dos afetos. **Culturall**, [s. l.], 5 fev. 2015. *Flyer*. Disponível em: <https://culturall.blogs.sapo.pt/o-poder-dos-afetos-250059>. Acesso em: 12 fev. 2022.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp. São Paulo: Annablume, 2010.

PLOUVIER, Jean-Luc. **Fibonacci Fragments**: Anne Teresa de Keersmaeker and music. Waterloo: La Renaissance du Livre, 2002.

PRIGOGINE, Ilya. **O nascimento do tempo**. São Paulo: Edições 70, 1984.

RANCIÈRE, Jacques. **Le Maître Ignorant**. Paris: Fayard, 1987.

RILK, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Rio de Janeiro: Globo, 1985. Publicado originalmente em 1929.

ROLNIK, Suely. **Antropofagia Zumbi**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, [s. l.], v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensamentocorpodevir.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2022.

ROLNILK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNILK, Suely. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. 2. ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP – Annablume, 1998.

SALLES, Cecília. **Redes da Criação**: Construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

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

SILVA, Eusébio Lobo da. **Método de ensino integral da dança um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno**. 1993. Tese (Doutorado em Dança) – Instituto das Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/63887>. Acesso em: 23 set. 2021.

SILVA, Eusébio Lobo da. **O corpo na capoeira**. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da. **Dramaturgia na dança-teatro de Pina Bausch**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

TAUBKIN, Benjamin. **Viver de Música**: diálogos com artistas brasileiros. São Paulo: BEI Comunicação, 2001.

TIBURI, Márcia. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

VELOSO, Caetano. **O mundo não é chato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Teoria do conhecimento e arte. **Revista Música Hodie**, [s. l.], v. 9, n. 2, 2009. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/11088>. Acesso em: 12 jun. 2021.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YONASHIRO, Andreia. A bela e a fera: pensamentos sobre dramaturgia e direção de Estudos para Claraboia. *In*: NASCIMENTO, Morena. **3º Relatório do Projeto “Claraboia” contemplado com o programa municipal de fomento à dança para a cidade de São Paulo**. São Paulo: [s. n.], 2014. p. 10-13.