

The background of the entire page is a dark red color. Overlaid on this background is a pattern of numerous thin, light red lines. These lines are drawn at various angles, creating a complex, web-like or 'X' pattern across the entire surface.

MUSICAREAR

Corpo e Cidade

moveres entre aproximações e distanciamentos

Ensaaios

Sônia Salzstein
Elizabeth Silva Lopes
José Batista (Zebba) Dal Farra Martins
Rogério Luiz Moraes Costa

Artigos

Adriana Banana
Ana Teixeira
Helena Bastos

Entrevistas

Antônio Araújo
Cibele Forjaz

Idealização

Helena Bastos

Organização

Helena Bastos
Raul Rachou

Produção

Dionísio Produções (Cristiane Klein)

Fotografias e Edição de imagens

Inês Correa

Projeto Gráfico e Diagramação

Juliana Vinagre

Revisão de Texto

Débora Toledo

Índice

Apresentação

Ensaaios

Os múltiplos espaços dentro do corpo | Sônia Salzstein

Geometrias inertes, geometrias dançantes | Elizabeth Silva Lopes

O artista da distância | José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

A propósito de deslugares sob uma perspectiva musical | Rogério Luiz Moraes Costa

Artigos

Espaço como fluxos de possibilidades | Adriana Banana

Outro espaço para a dança na cidade de são paulo e suas reverberações | Ana Teixeira

Corpos transversos entre deslugares | Helena Bastos

Entrevistas

Antônio Araújo

Cibele Forjaz

Esculturas Breves

Homens são seres de cinzas
Explodem sobre si mesmos
Provocados por outros homens
Inspiram-se em atos

Homens são seres de gestos
Falam sobre si mesmos
Instigados por várias ruas
Incitam-se nas vias

Homens são seres de versos
Interrogam sobre si mesmos
Amparados por outras dúvidas
Mobilizam-se nas esquinas

Homens são seres diversos
Inventam sobre si mesmos
Acudidos por outros limites
Manifestam-se em gestos

Homens são seres de átomos
Pulverizam sobre si mesmos
Provocados por alguma isca
Interrogam-se em atos

Homens são seres escassos
Escondem sobre si mesmos
Protegidos no negro asfalto
Saboreiam-se fuligens

Homens são seres divinos
Expandem sobre si mesmos
Expostos nas avenidas
Desfilam-se quase cegos

Homens são seres de cinzas
Explodem sobre si mesmos
Agregados em outras luzes
Desafiam-se em giros

Homens são seres transversos
Atuam sobre si mesmos
Atravessados por outros corpos
Ferem-se como são
Mordem como estão
... e assim se vão... na multidão.

(Helena Bastos)

Corpo e Cidade: *Moveres entre aproximações e distanciamentos* nasce do desejo de compartilhar pensamentos que provocaram o percurso do projeto *Corpos Transversos* selecionado pelo programa municipal de fomento à dança na sua XVI Edição em 2014. Nessa proposta, o *Musicanoar* propõe um mergulho no estudo sobre espaço, isto é, estudar a relação entre corpo e cidade como um fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços por meio dos constantes ajustes e acordos. Entende-se o corpo como um processo contínuo, do biológico ao cultural. Desse modo, toda vez que houver ajustes desse corpo, sua relação com o entorno também se modificará. Desse modo, corpo e cidade se transformam e se movem de forma coimplicada.

Nesse processo, convidamos oito pesquisadores que de modo cúmplice acompanharam parte do processo dessa investigação. A cada mês, havia uma convivência com um dos convidados que no contexto foram nomeados de provocadores. Entre falas e gestos, suas aproximações com o grupo eram construídas em seminários, conversas e um texto que trouxesse uma abordagem sobre conceito de espaço a partir da perspectiva dos estudos de cada convidado.

Desse modo, esse caderno/livro foi organizado em quatro partes. Inicialmente é o caderno de ensaios. O primeiro “Os múltiplos espaços dentro do corpo” de Sônia Salzstein propõe uma reflexão com um foco privilegiado nas artes visuais, e mais especificamente, na arte contemporânea. Apresenta espaço como propriedade do próprio corpo. Salzstein indica “corpo e espaço como a única e mesma instância, e com isso se distancia do dualismo da tradição clássica.” A seguir, surgem três ensaios provocados pelo experimento em dança contemporânea *Deslugares* (2015) do *Musicanoar*. O primeiro, “Geometrias inertes geometrias dançantes” proposto por Elizabeth Silva Lopes capta a ideia de espaço enquanto fazer processual e participacional, buscando sempre desarmar o controle da própria criação. Ela lança: “não consegue se conter nos limites da dança e da existência, e busca outras substâncias para dialogar nas artes visuais, na ideia expandida de escultura nas múltiplas possibilidades de pensar em performatividade, sem buscar um novo território, mas perfurações e atravessamentos da arte com a vida”. A seguir, José Batista Dal Farra Martins nos apresenta o “O Artista da Distância”. Dal Farra evoca o “espaçovoz”, de uma voz dentro e fora. A voz no espaço dentro vira fora; no outro, o espaço fora vira dentro. Flexibilizar para ampliar. Dal Farra nos sopra “A voz surfa no ar

do exalo”. Finalizando os ensaios, Rogério Costa apoiado por autores como Gilles Deleuze e Félix Guattari, retrata *Deslugares* como uma espécie de ambiente ecológico, metáfora da vida, das relações do corpo com as coisas, com o ambiente, com os outros corpos, com o tempo, com o espaço e com o movimento. Tudo se relaciona e está em movimento. Costa sublinha “a interação revela as diferenças de potencial e as assimetrias e produz desequilíbrios conflituosos que se desdobram em movimentações e transformações”.

O segundo caderno é composto por três artigos. Adriana Banana abre com “Espaço como fluxos de possibilidades” alertando que o modo como entendemos espaço não é abstrato, está na forma como nos organizamos, desde os edifícios arquitetônicos, a urbanização das cidades, as pessoas em uma sala de aula, os jardins até as relações de poder político, social, familiar. Ela estabelece no tempo como a compreensão de espaço se transformou: “As conquistas científicas do século XIX e XX colaboraram para que a geometria euclidiana não fosse a única possível, de entendermos que espaço não pode ser divorciado do tempo, que pode ter inúmeras dimensões, ser dinâmico, vivo, mutável, mas pode e deve ser vivido como resultado de relações humanas, ou seja, econômicas, sociais, culturais.” Ela defende que as artes devem ser consideradas fundamentais na produção de outros espaços possíveis.

O segundo artigo “Outro Espaço para a Dança na cidade de São Paulo e suas reverberações” de Ana Teixeira aponta a implicação entre a grafia da dança na notação e no projeto artístico se poderá contribuir para outras discussões de espaços em dança enquanto expansão e produção de conhecimento. Teixeira defende: “Nesse sentido, estou propondo que a folha de papel é o espaço em que acontece a dança paulistana do século XXI, cujo texto, escrito nas páginas do projeto que cada artista apresenta à comissão, opera em uma lógica similar à das notações. O que significa dizer que o projeto é a coreografia”. No último artigo do segundo caderno, “Corpos Transversos entre *Deslugares*”, de minha autoria, eu, Helena, proponho um mergulho no estudo sobre espaço como um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações que permite a um só tempo trabalhar o resultado conjunto dessa interação como processo e como resultado. Nessa perspectiva, compartilho com a dimensão crítica do *mover* que se produz a partir da compreensão de corpo nascido em um ambiente de uma crise que perfura os hábitos cognitivos que circulam nos espaços

públicos das cidades.

O terceiro caderno apresenta duas entrevistas com os pesquisadores e diretores teatrais Antônio Araújo e Cibele Forjaz traçando a trajetória artística de cada um e suas conexões com o pensamento científico e acadêmico.

Finalizando o caderno/livro há as Esculturas Breves que foram surgindo no processo e pesquisa do projeto que elegeu o Largo da Batata, em Pinheiros, cidade de São Paulo, como o ambiente de residência de treze artistas, doze artistas/performers e a fotógrafa Inês Corrêa. Foram oito intervenções, de agosto de 2014 a março de 2015. No tempo, estas intervenções foram reconhecidas enquanto instalações coreográficas, isto é, espacialidades engajadas criticamente a partir de uma dramaturgia amparada por ações do corpo na exploração de um tempo presente.

A partir dos quatro movimentos acima pontuados concluímos o *Corpo e Cidade: Moveres entre aproximações e distanciamentos*. Este caderno/livro é o desejo do *Musicanoar* em esclarecer que qualquer invenção surge como ação, compreendida por um *mover* dotado de propósito. A ideia da escrita desse caderno/livro é expandir outras dimensões de nossas criações. Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosh trazem a expressão ação *incorporada* (2003, p.177). Ao termo incorporada querem chamar a atenção para a cognição que depende dos tipos de experiência decorrentes de se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras, embutidas em um contexto biológico, psicológico e cultural. Em relação ao termo ação querem enfatizar que os processos sensoriais e motores – a percepção e a ação – são inseparáveis na cognição vivida. Assim, o *Musicanoar* percebe que a cada nova criação, um pensamento é testado no corpo enquanto ações perceptivamente orientadas.

Neste contexto, o *mover* faz parte da dimensão humana. Somos o que somos porque nos movemos em relação ao que nos interrogamos. Não se pode abandonar o entendimento que toda arte é a forma refinada de testar tempo e espaço. Lembrando-se de Richard Dawkins, flutuando ao sabor da corrente que emana

“toda a vida evolui pela sobrevivência diferencial das entidades replicadoras”. Dawkins propôs um nome para esse replicador, meme. Onde quer que haja vida, deve haver replicadores. No caso do Musicanoar o meme não é Rachou e nem Bastos, mas a dança que os dois juntos, com suas diferenças elaboram. Aqui firmam-se com e no corpo, nucorpo, enquanto artistas do corpo.

Helena Bastos e Raul Rachou

Os múltiplos espaços dentro do corpo

Sônia Salzstein

Com o intuito de apresentar a vocês uma reflexão sobre o tema desses encontros com um foco privilegiado nas artes visuais, e mais especificamente, na arte contemporânea, proponho falar do espaço como propriedade do próprio corpo - não espaço como “vazio”, algo que circundaria o corpo e se estenderia para além dele, “ambiente”, exterioridade. Quero entender espaço, portanto, como processo, pura plasticidade, mobilidade de formas, sutileza e leveza de estruturas em movimento. Ora, sem a dimensão da experiência, da qual o corpo é o único garantidor, o espaço perde essa dimensão dinâmica, é mera abstração.

Tomo, então, corpo e espaço como a única e mesma instância, e com isso me distancio radicalmente do dualismo da tradição clássica, que reservou categorias distintas para eles, o corpo sempre apreendido como manifestação de algo que lhe antecederia, uma substância abstrata mais perfeita, inalcançável pelas afecções a que ele, corpo, estaria submetido. Creio que foi com a arte moderna, sobretudo a das vanguardas, que aprendemos a não mais falar do corpo em abstrato, e que passamos a perceber o espaço como um “vazio ativo”, como um complexo de forças dinâmicas, tal como o definiriam os artistas Naum Gabo e Antoine Pevsner, no Manifesto da Escultura Construtivista, publicado em 1920.

É importante lembrar que a ideia da conquista do corpo como movimento e plasticidade – profundamente ligada à premissa de que o sujeito não é uma categoria estável, já dada, mas uma instância a ser formada, forjada ao longo da vida (sob esse aspecto, há algo que a aproxima da tradição filosófica alemã, da noção de “formação”, bildung) - é central no pensamento moderno desde as décadas finais do século XIX; essa ideia se radicalizou na cultura do século XX, quando a figura do corpo como mobilidade e plasticidade inesgotáveis

aparece de modo recorrente na estética das vanguardas, em especial no ideário dos construtivistas russos. Nunca houve, enfim, cultura com uma autopercepção tão aguçada do corpo como a do século XX.

Na década de 1910, em artistas como Arp, Brancusi, Matisse, para mencionar apenas alguns, o corpo surgia como uma dinâmica inesgotável de produção de espaço. A arte de vanguarda frequentemente tematizou um corpo que se recusava à instrumentalidade e à funcionalidade. Questionou implacavelmente as promessas de desempenho e eficiência da sociedade tecnológica, assim como a ideia de que se podia delegar à técnica a tarefa de “administrar” a vida. Buscou, na contracorrente do modelo das Belas Artes, o espaço da vida comum, a experiência de um corpo imanente. E de fato, ao longo da primeira metade do século XX, houve uma radicalização sempre mais implacável dessa experiência na qual corpo e espaço aparecem desierarquizados, fundidos em um único feixe de energia.

Não por acaso, visões erotizadas da máquina aparecem abundantemente na arte moderna, em Duchamp, Picabia, Miró, em Calder, nos dadaístas, nos surrealistas. No biomorfismo de um Arp, por exemplo, não haveria diferença substancial entre a distância microscópica que separa os órgãos internos do corpo e o espaço que se estende a perder de vista para além do corpo de cada um de nós; este, que na tradição do sistema perspectivo sempre fora percebido como o horizonte-objeto que se deixava açambarcar pela pirâmide visual do observador-sujeito, recusava os termos dessa jurisdição e insinuava-se, doravante, não mais como o espaço abstrato do campo de visão, mas como um espaço de contiguidades, no qual todos os corpos confinam uns com os outros, se trespassam e produzem continuamente novos corpos.

É verdade que, em contraste com o niilismo anárquico e ostensivamente subjetivista das vanguardas centro-europeias, o construtivismo russo celebrou o anonimato da nova era técnica descortinada pela sociedade industrial, era técnica que deveria ser refundada em uma cultura operária igualitária; entretanto, a concepção da arte como invenção e antecipação de formas novas no laboratório da vida revelava a dimensão de práxis vital que lhe atribuíam os artistas construtivistas, ao menos nos primeiros anos da Revolução.

Na segunda metade do século XX, a arte contemporânea se despedia do otimismo construtivo que a modernidade cultivara em relação ao corpo e passava a fustigá-lo mediante uma série de procedimentos que poderiam conduzi-lo a rituais extenuantes de repetição, a ações que pareciam visar à desautomatização do gesto, à desconstrução de tantos de seus comportamentos funcionais. Recusava de modo dramático a premissa romântica do antagonismo entre corpo e técnica e nos apresentava experiências fascinantes da autode-terminação de um corpo que se apropriava da técnica e a interiorizava para liberar suas potências mais vitais – é o que ocorre na espécie de saga da conquista da autodisciplina que se vê nas experiências mais ou menos diretas com o corpo em trabalhos de artistas tão diversos como Yvonne Rainer, Bruce Nauman, Richard Serra, Hélio Oitica, Lygia Clark, Cindy Sherman.

Escolho, neste ponto, eleger como centro desta discussão sobre espaço, que é também e fundamentalmente uma discussão sobre o corpo, o trabalho de uma artista brasileira em que tal fusão entre corpo e espaço é emblemática: Lygia Clark. Proponho, então, o corpo como possibilidade de fundação de uma experiência de espaço. Corpo como lugar responsivo, que se expressa na história e no mundo social. Corpo como a forma, por excelência, que a subjetividade vai tomando no processo de seu aparecimento para o mundo social, e, por isso mesmo, reconhecido, pelos artistas da vanguarda moderna, como lugar mais pleno de conquista da autonomia. O corpo percebido nesses termos - como lugar da subjetividade, matéria em contínua transformação, produzida em meio aos embates do mundo da cultura - é, como se disse, uma invenção moderna, que alcançaria sua plenitude na arte contemporânea, em meados dos anos 1960.

Voltemos a Lygia Clark (1920-1988), herdeira irrequieta das correntes da vanguarda do século XX. Em 1964, a artista carioca realizava Caminhando, trabalho que consistia na ação de recortar até o limite uma fita de Moebius. Caminhando se introduzia na biografia de Lygia como espécie de culminação a que as premissas construtivistas de suas primeiras pinturas haviam gradativamente conduzido: “o único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la”, dizia Lygia. Com isso, sublinhava não só o fato de ter pulverizado o objeto como também o de ter alcançado a noção de um sujeito perfeitamente imanente a seu objeto. E prosseguia: “A obra é o seu ato. Se eu utilizo uma fita de Moebius para essa experiência é porque ela contrasta com nos-

sos hábitos espaciais: direita-esquerda; avesso-direito, etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo”.

Com este trabalho, Lygia levava, enfim, a um desenlace surpreendente a tradição construtiva que havia inspirado não apenas sua obra, mas boa parte da arte brasileira durante os anos 1950. E de fato era extraordinário que em plena era pop uma artista brasileira, estimulada, sobretudo, pelo caráter de fundação do neoplasticismo e do construtivismo russo, se lançasse à dissolução do objeto não para pensar a arte incrustada nessa positividade chamada sociedade industrial, mas para vê-la como uma energia libidinal em disponibilidade, inflando e arrebatando com suas circunvoluções caprichosas as zonas mais cinzentas da vida social.

Assim, das questões da visualidade legadas pelas vanguardas construtivistas - e sem jamais abandonar o que se poderia considerar uma atitude construtivista perante a arte - Lygia se encaminhava, sem solução de continuidade, para o campo fenomenológico do corpo imanente, da totalidade da experiência de instauração individual. O pressuposto modernista, que continuava intacto (mas relativizado pelo tom intimista e digressivo de suas reflexões), era visível no profundo sentido ético que o trabalho da artista depositava na descoberta do indivíduo. Mas a componente singular, não prescritiva de tal pressuposto consistia em que esse sentido ético provinha da necessidade de emancipação de uma energia puramente interior, por certo inerente ao campo social, mas não totalmente realizável nele.

Em Lygia, a arte brasileira sutilmente desviava-se do horizonte produtivista das correntes construtivas do modernismo em direção à noção de uma subjetividade fluida, descomprometida de toda forma fixa, interioridade absoluta que deveria irradiar, entretanto, da própria materialidade da vida social. Algo como a prosódia intimista e escorregadia da bossa nova que embora filha da realidade industrial e urbana florescente no país (mais ou menos à mesma época, aliás, em que despontava a obra de Lygia), afirmava sua modernidade por contraste, dilatando indefinidamente, sem qualquer pressa produtiva, o tempo autorreferencial de uma esfera íntima em oposição à nova sociabilidade urbana.

Essa apropriação peculiarmente negativa (mas jamais pessimista) do sentido do moderno tornar-se-ia ainda mais explícita por volta de 1968, quando a forma adquiriria impressionante liberdade nos trabalhos de Lygia. A artista criava um campo de relações energéticas/afetivas a partir de um universo de objetos casuais, domésticos, onde a forma, lábil, quase transparente, brotava como repotencialização erótica da vida cotidiana. Os objetos eram, por assim dizer, dessincronizados em relação a seu sistema de articulações funcionais - em relação a sua economia produtiva, afinal - e acrescidos de um tempo excedente, pessoal e autocognitivo.

Tais atitudes (descritas aqui de modo genérico) indicavam a contribuição original de Lygia não apenas ao debate artístico local, mas à história da arte moderna e ao pensamento artístico contemporâneo em geral (elas expressavam, de resto, a passagem dramática da primeira ao segundo). Longe de se reduzir ao fenômeno da adesão da arte brasileira a um projeto no qual historicamente só lhe reservariam participação periférica, o trabalho da artista demonstrava que era capaz de elaborar a seu modo uma experiência moderna, a despeito (ou por causa) da realidade política e social incongruente, a quilômetros de distância do palco histórico da modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Brett, Guy. Brasil experimental, arte e vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- Amaral, Aracy, org. Projeto construtivo brasileiro na arte. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.
- Ferreira Gullar. Teoria do não objeto em Experiência neoconcreta/momento limite da arte.
- Ferreira, Glória & Cotrim, Cecília, orgs. Escritos de Artistas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006
- Foster, Hall. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- Sartre, Jean Paul. The Search for The Absolute, em Stilles, Kristine & Selz, Peter, eds. Theories and Documents of Contemporary Art. A Source Book of Artists' Writings. Berkeley e Los Angeles: University of California

Press, 1996.

BIOGRAFIA

Sônia Salzstein é Professora Titular de História da Arte Moderna e Contemporânea e de Teoria da Arte junto ao Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou inúmeros estudos sobre arte moderna e contemporânea, no Brasil e no exterior, abordando, entre outras, as obras de Alfredo Volpi, Franz Weissmann, Iberê Camargo, Hélio Oiticica, Antonio Dias, Iole de Freitas, Mira Schendel, Waltercio Caldas, Cildo Meireles e Richard Serra. Tem, igualmente, diversos textos publicados sobre questões culturais ligadas à globalização e ao fenômeno da modernidade em contextos periféricos, tema central de sua dissertação de doutorado, defendida em 2001 no Departamento de Filosofia da FFLCH da USP. Trabalhou durante mais de quinze anos na gestão de instituições culturais públicas no Brasil, e em 1989 implantou, no Centro Cultural São Paulo, órgão da Secretaria Municipal de Cultura da capital paulista, um espaço dedicado a projetos artísticos experimentais e à produção jovem.

Geometrias inertes geometrias dançantes

Elizabeth Silva Lopes

“

Que a gente parta do plano, da linha, da superfície simples, e que a gente parta da simples composição de superfícies: a partir do corpo.

”

Schlemmer, Oskar.¹

Estúdio Ruth Rachou, domingo, ensaio de agosto de 2014, Helena Bastos e Raul Rachou conversam e quase sem que se perceba começam a se mover pelo espaço. Começam apenas caminhando pelo espaço, carregando bastões vermelhos de diferentes tamanhos e espalhando-os pelo chão da sala uns sobre os outros como um jogo de varetas. Em algum destes momentos, Raul deita-se de costas sobre o emaranhado de bastões, enquanto Helena atravessa outros bastões entre os braços e pernas de Raul, criando planos, linhas verticais e oblíquas, formando grafismos tridimensionais. Ato contínuo, Helena preenche o espaço do chão, ao redor dele e, visto de pé, de perto ou de mais longe, a relação entre os objetos e os corpos criam esculturas vivas que renovam os espaços e os sentidos de quem vê.

Ensaio, por ser processual, nunca se fecha em uma significação e, portanto, abre-se a múltiplas possibilidades em cujo panorama a cena se coloca sempre atrelada à sua criação. Possivelmente, os artistas desta

¹ <http://tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html>

experiência artística não queiram uma obra acabada, mas algo que se vincula ao processo gerador. Neste sentido, o ensaio revela desdobramentos da arte performática ao enfatizar a presença e o desaparecimento dos movimentos que compõem a dança, apontando para o ‘meio’ como gerador do fazer e do se relacionar entre si e com os espectadores.



Desaparecer na memória é o primeiro passo para manter-se no presente.²



Emaranhados de linhas são feitos, desfeitos e refeitos, fazendo com que os corpos mutáveis no palco, sem muito esforço, assumam diferentes formas e focos de energia distribuídos pelo espaço.

Mais além das formas que se constroem e se desconstroem, a movimentação sugere uma série de associações cujos atos são sempre em direção à superação de limites. O corpo que, a partir do século XIX, deve ser formado, corrigido, controlado e vigiado como se refere Michel Foucault, aqui busca a sua expansão. Helena Bastos³ confirma a influência dizendo que concebeu o espetáculo a partir da relação entre dois corpos e a discussão sobre o espaço e controle. Este debate se baseia no pensamento do filósofo francês em que “o corpo, em qualquer sociedade está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”⁴.

A começar pela relação de ruptura das margens que separam os artistas do público, a utilização de todo

² Lepecki, André, pág. 227, 2008.

³ Em entrevista dada a Tarcísio Cunha (In Contemporâneo, 2013) <http://www.agendadedanca.com.br/espetaculo-deslugares-marca-os-20-anos-do-grupo-musicanoar/2013>

⁴ Idem.

o perímetro da sala para a ocupação com objetos e corpos pressupõe uma intervenção no espaço em busca de um jogo cinético bem diferente do que se entende tradicionalmente por dança e, por isso, de difícil interpretação como manifestação artística. Existe movimento e coreografia, mas o esvaziamento de certos traços de representação de dança torna a cena auto-referente, na medida em que os artistas se auto-representam e reforçam uma situação de intimidade com o espectador. A corporeidade torna-se linguagem em si mesma, a multiplicação de imagens com corpos e objetos criam uma escritura para todos os sentidos. Por esta razão, o espaço se expande no tempo, afirmando o presente como um tempo que logo já será passado.

Linhas, ângulos, cruzamentos, quedas, rolamentos, equilíbrios, deslizamentos, cortes secos, rigor e graça são imperceptíveis traços do controle na dança contemporânea de “Deslugares”. O nome “Deslugares” já dá o ponto de partida para outra reflexão sobre a expansão do gênero artístico. O prefixo “des” - uma oposição ou negação aos lugares – também abre um leque de questões relacionadas ao espaço-tempo. O espaço, desta perspectiva, é um “ambiente de fricção” em que as relações entre os corpos dos artistas e os objetos são sujeitos aos movimentos que renovam o entorno. Em sentido metafórico, o ambiente desfaz todas as convicções que criam territórios, limites e fronteiras. Os objetos, ao mesmo tempo obstáculos e ferramentas para fluir no espaço, discutem também, a diluição das fronteiras da arte. E a dança, deliberadamente performática, aposta no efêmero das formas ora inertes e ora móveis que são vistas e desaparecem sucessivamente. Isto permite com que se sinta, na obra, que tudo está acontecendo agora e que ela está sendo criada neste instante.

Na continuidade do ensaio, novas formas vivas desdobram-se pelo espaço e os corpos se deslocam sob, sobre e entre os objetos. Corpos que escutam; formas que se transformam; desenhos geométricos com corpos e objetos no espaço. Estas combinatórias articuladas com os corpos e os bastões em conversações irredutíveis plasmam numa escritura poética.

Por trás de uma aparente simplicidade ou da tendência minimalista, ao utilizar módulos e repetições, há uma complexidade de mecanismos que articulam signos, imagens, desenhos cegos, os quais mobilizam

entre si tanto os corpos quanto os objetos. Pode-se ler de modo particular a arquitetura de acumulações de bastões e corpos que se sobrepõem até o ponto de tornarem-se um só. Pode referir-se a qualquer obstáculo que nos sujeitam a comportamentos socialmente condicionados. Funcionam como catracas que nos sujeitam e condicionam o nosso encaixe em modelos de adequações sociais. Assim como um poema chinês, passam de ideograma para ideograma, diz François Cheng citado por Haroldo de Campos, “impondo-se com o peso da sua presença-física, tornando-se signos-presença e não signos-utensílio, pela força emblemática e pelo ritmo gestual que comportam”⁵.

Os objetos - bastões vermelhos - são potências de coisas sem nome, sem significado, sem utilidade, nada além do que eles apresentam. À medida que o tempo vai agindo no espaço e sobre eles, os bastões produzem alguma coisa com os corpos que configuram instalações. O ambiente da sala de ensaio é tornado elemento da obra, o piso, as paredes, os outros, a presença de todos, tudo que ali está passa a ser elemento da obra, no caráter estético e vital da mesma. Tudo reforça o tempo real. Os impedimentos dos corpos são concretos, os controles que se impõe aos corpos são lembranças constantes das batalhas para encontrar saídas e para o sujeito manter a sua diferença como contribuição social e à política do movimento.

Além disso, os ideogramas formados de corpos e bastões instauram um suspense igual quando se tenta tirar uma a uma das varetas do jogo sem tocar em nenhuma. O silêncio é espaço preenchido apenas pelo toque entre os bastões, pela respiração dos artistas e dos espectadores. Neste momento os sons externos da rua, de vozes e carros, até agora imperceptíveis, somam-se aos internos, aqueles vindos de todos os corpos envolvidos na produção de novos espaços. Espaço compreendido como físico – visual – sonoro, produzido na memória e na imaginação e portanto, metafórico, porque as ondulações dos sons e da visualidade geram uma ressignificação dos sentidos.

⁵ Diz Haroldo de Campos: “Cheng parece retomar a hipótese fenollosiana da “leitura harmônica”.” Campos, Haroldo, pág. 50, 1977.

Os inúmeros e desiguais bastões vermelhos concebem ideogramas em suas combinações de visualidades e sonoridades, constituindo uma dramaturgia composta de diferentes autores, a qual conta com as percepções da diferença dos artistas e de cada espectador que, na sua contemplação não passiva, torna-se poeticamente disponível às experiências pessoais, compartilhadas e instantâneas.

Do mesmo modo, a escuta dos movimentos provoca nos elementos em jogo uma dinâmica rara que mistura ausência e presença, ordem e improvisação, e o que é central na percepção desta dança, a escuta e as respostas sinestésicas. A produção da corporalidade se faz no processo de transformação e em reação ao espaço circundante. A duração de tempo com que o corpo interage com o espaço e tudo que está contido nele estimula o corpo a se transformar, a se recriar, a acontecer, enfatizando assim o potencial performático da dança. O corpo, em suas diferentes realidades, torna-se um dispositivo de transmissão de temporalidade, espacialidade e de auto-reflexibilidade. O dispositivo performático permite a dança questionar a representação e ao artista contestar a si mesmo.

Qual é, afinal, o papel do objeto? Helena Bastos e Rosa Hercules, em conversas com esta que ora escreve disseram que os bastões tornam-se mais um sujeito das relações de convivência e alteridade, o que faz com que o jogo aconteça. Talvez, “Deslugares”, seja a segunda de três vezes em que Helena Bastos propõe uma pesquisa artística em que o objeto que os mobiliza exercitam com eles uma relação de alteridade. Em ‘Cadeiras de rosas’ eles não pisavam no chão, apenas se mobilizavam por cima dos cubos rolantes, criando deslocamentos, superando obstáculos. Em ‘Deslugares’, bastões vermelhos de diferentes tamanhos criam ideogramas no espaço, desafiando o controle e colocando as incertezas como iscas do movimento. Um terceiro trabalho, propõe interconexões de corpos no espaço da cidade, especificamente no Largo da Batata, região oeste de São Paulo. Nesta pesquisa rolos de fita crepe são esticados para criar impedimentos, embrulhos, extensões e recriações das formas corporais em sua interação com o espaço.

“Deslugares” é, portanto, uma obra movida pelo fazer processual e participacional, buscando sempre desarmar o controle da própria criação, que não consegue se conter nos limites da dança e da existência,

e busca outras substâncias para dialogar nas artes visuais, na ideia expandida de escultura⁶ , nas múltiplas possibilidades de pensar em performatividade, sem buscar um novo território, mas perfurações e atravessamentos da arte com a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Campos, Haroldo (Org.). Ideograma. Lógica Poesia Linguagem. São Paulo, cultrix e Edusp, 1977.

Castro, Edgardo. Vocabulário de Foucault. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.

Lepecki, André. Agotar la danza. Performance y política del movimiento. Espanha, Centro Coreográfico Galego/Mercat de lês Flors/Universidad de Alcalá, 2008.

Krauss, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

BIOGRAFIA

Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Maria (1979), Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (1992), orientação de Renata Pallotini; Doutorado em Artes Cênicas pela USP (2001), orientação de Jacó Guinsburg; Pós-doc no programa de Linguística da UFSM na linha de pesquisa de Análise do Discurso, sobre a memória do ator (2006), supervisão de Amanda Scherer e um segundo Pós-doc sobre performance na Tisch School of the Arts, na New York University (2009-2010), supervisão de Richard Schechner. É professora de Atuação na Graduação e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes, na USP. Atualmente é coordenadora do Programa de Pós-

⁶ Krauss, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Gávea, 1984.

-Graduação em Artes Cênicas e Vice-diretora do TUSP. É associada e membro da diretoria do Hemispheric Institute of Performance and Politics. Como encenadora desenvolve, desde o final dos anos 80, a sua pesquisa artística com a Companhia de Teatro em Quadrinhos, como convidada de grupos teatrais e com os alunos do Curso de Artes Cênicas. Sua pesquisa científica e produção artística e pedagógica estão direcionadas para os seguintes temas: bufão, ator-performer, treinamento (corpo e voz), memória e performance.

O artista da distância

José Batista (Zebba) Dal Farra Martins

Homero (2002: 161)¹ narra Odisseu já amarrado no mastro do navio, prenúncio do perigo: “Já distava da costa não mais que a distância de um grito e a nave cruzeira voava, perceberam as Sereias seu passo e alçaram seu canto sonoro”.

Dois artistas falam silêncios, dos corpos emanam palavras sem vozes. Fora, o som dos bastões, ritmo entretecido nos movimentos dos corpos, afetos em alta tensão. Há gesto, que é quando ação é relação, há um outro nesse espaço, os gestos eram dirigidos pra algo maior, **distante**, um céu uma terra, pelo frágil e minúsculo corpo humano. Os gestos mancham e desmancham, rastros. Não há contato, nem dos braços, nem dos troncos, nem das pernas, nem dos olhos. Somente bastonadas e palavras silenciosas, entre. Numa sala iluminada pela tarde, sábado, a preparação do espaço afina o próprio espaço no singular da poética, afina também a escuta, ajuda a lembrança do que é ser ator, bailarino, actante, performer, é mesmo um reconhecimento já antenado e ruminado nas muitas situações de enfrentamento *do* espaço e confronto *no* espaço, a vibração dos corpos, o ritmo mudo das palavras. Ela deitada olhos para o céu, ele deitado, permanecem. Remam em sintonia, na energia da remada o duro enfrentamento com as ondas. Pausa. Silêncio. Suspenso. O homem caminha sobre um chão movediço.

De todos os gestos humanos, a voz vem de dentro do corpo, do ser, a voz se gera interiormente no cor-

¹ Adaptação minha.

po, como potência de contato. Diz a física, a voz se propaga em ondas, geradas na caixa da voz, *voice box*, por duas extremidades que se tocam sem se fechar rígidas, chamavam-se cordas, mas assemelham pregas, presas por uma extremidade, como quilha de barco a abrir e cerrar no interior da laringe. Localização precisa e bem definida. O intervalo infinitesimal entre a vibração e sua expansão pelo corpo faz com que percebamos instantaneamente a ressonância de nossa voz: a irradiação das ondas encontra limites em fronteiras de nosso espaço interior, o corpo ressoa, filtro e simpatia. No infinitésimo seguinte, a voz se lança para fora, para o exterior, complemento e continuidade do interior pelo ar, ao encontro dos outros e do mundo. Gerada dentro de mim, minha voz atinge outras orelhas, buracos e poros de outros corpos e com eles interage. Há na palavra uma umidade, um princípio fertilizador, de gravidez e de nascimento, fruto do acasalamento com a escuta – e quando dizemos palavra é palavra vocalizada e inevitavelmente corporal. A palavra é atraída e capturada pelas orelhas, a palavra tem sempre um sentido vetorial, um endereço, o destino de uma porta aberta para os labirintos e os caracóis, nos quais se lança e cintila num mundo desconhecido e obscuro. Frequentemente dizemos que a palavra voz se projeta, se arremessa como projétil, projeção vem do latim *projectio*, jato para *diante*, *lanço*, *esguicho d’água*, linearidade talvez contaminada pela associação ideológica de teatro com o palco frontal burguês. A despeito da frontalidade, a propagação volumétrica da voz penetra feito pluma, chumbo, chicote, soco, sono, sonho, gentileza, estupidez. No ato do dizer, a voz também penetra minhas orelhas e meus ossos, sua ressonância provoca uma remissão sonora dos afetos. Há, portanto, uma condição solidária entre voz e escuta, o espaço da voz se amplia com o espaço da escuta, quer dizer, quando dizemos espaço da voz, admitimos a existência recíproca de um espaço da escuta, entre nós, rebatido em mim. Sobre esta dupla ação da vocalidade, em um de seus ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty, Marilena Chauí (2002: 17-18) diz assim:

“A palavra nasce de uma dupla reflexão: por um lado, enlaça os movimentos da garganta, da boca e do ouvido desvendando um corpo que é sonoro como os cristais e os metais, mas que “ouve de dentro sua própria vibração”, pois é sonoro para si; por

outro, esse ser sonoro e ouvinte também é sonoro para outros e ouvido por outros à medida que se ouve e os ouve, e a linguagem é o poder assustador de criar um locutor que é simultaneamente alocutório e delocutório. A experiência da fala é apavorante porque é emergência de um ser que se ouve falando e se duplica porque se diz a si mesmo, vai sendo à medida que vai se dizendo, como aquele que, ao despertar, diz: “Dormi”.

Fecho os olhos, em silêncio escuto dentro as batidas de meu coração, o pulso do fluxo de meu sangue a movê-lo, o ruído entrante do ar de fora e a fricção do seu exalo, o barulho de minha língua que se acomoda na boca pelo peso, o estalido da epiglote quando engulo saliva, o zumbido fino do meu sistema nervoso, o trânsito dos líquidos nos meus intestinos, a música repetitiva no carro que passa, o ronco do motor da motocicleta, vozes de conversas, um grito, um trem que apita e se afasta. Cada ínfimo som que me toca informa sua *distância*. A sonoridade da vida pulsante me ataca de todos os lados, acima, abaixo, à frente, atrás, à direita, à esquerda, entre. Os sons me penetram e me deixam, marcam. A ressonância estereofônica do mundo cartografa o espaço. O ator é um outro que me toca com sua voz: ondas sonoras, ondas afetivas, sinais sonoros, sinais afetivos. O ator é aquele que mede e vence *distâncias* em tempo real. Efetivas e afetivas. Vencer significa superação acústica carregada de afeto. Atores e atrizes: nem tão próximos que não possam se *distanciar*, nem tão *distantes* que não possam se aproximar. Risco de colapso, num caso, de separação, no outro. Há contato entre, sempre.

A voz dentro e fora. A voz no espaço dentro vira fora; no outro, o espaço fora vira dentro. Fora, dentro, respiração. Espaço da respiração, espaço da vida. Se não tivéssemos uma capacidade flexível dos espaços internos do ar, a vida era morta. Flexibilizar para ampliar. Ciclo respiratório: inspiração, expiração e pausa. Quando respiramos em silêncio, a ação da inspiração é muscularmente ativa. A expiração é uma ação elástica, o diafragma relaxa. A pausa suspende, prenuncia o estalo da próxima inspiração. Artaud (1987) intuiu e nomeou as fases do ciclo: masculina, expansiva; feminina, atrativa; andrógina, neutra. Para ele, há uma relação

profunda entre as fases e as emoções – postulado do atletismo afetivo: o ator é como um atleta do coração. A tensão da androgenia fertiliza a pausa, um útero grávido. Há tensão no neutro. Tensão da expectativa, à espera da retomada do ciclo. Podemos parafrasear a filósofa malaguenha María Zambrano (1990: 111): movimentos que parecem contrários, como o expandir e o atrair, “o pedir e o oferecer, o chamar e o escutar, vêm a ser como a sístole e a diástole do coração”, o inspirar e o expirar da respiração. A respiração estabelece uma troca concreta entre os espaços de dentro e de fora. Quando inspiramos, dilatamos nosso espaço interior. Não é preciso esforço, o ar vai entrar no corpo no fim da pausa. O dimensionamento da pausa determina o ritmo da inspiração. Se na pausa eu insinuo uma abertura de uma costela, um mínimo movimento no abdômen, será ali o epicentro da expansão do espaço na inspiração. Experimente. Um toque com os polegares nas costelas flutuantes, atrás, e um ar guloso enche rápido os pulmões por aí.

Em todo movimento instala-se um ciclo respiratório², eu posso interferir no ciclo calibrando a amplitude e a frequência do movimento. Costelas flexíveis, tórax livre. Na expiração, o ar processado dentro de mim se assopra fora. A voz surfa no ar do exalo. Nesta fase, os espaços do corpo podem se movimentar de dois modos, uma acompanha o recolhimento, a outra o recusa. Escutemos Pierre Voltz (1998)³.

“O primeiro método consiste em amplificar a respiração natural, desenvolvendo a consciência da respiração diafragmática: a intervenção voluntária (...) consiste em reduzir o tempo de inspiração e alargar o tempo de expiração, segundo uma dessimetria não natural, mas necessária à palavra. O que caracteriza esta respiração é que o corpo se esvazia à medida que fala, a contração das costelas acompanha esse movimento. A palavra está sobre o fechamento, sua energia se esgota.

² Experiências corporais criadas a partir da proposta da terapeuta alemã Ilse Middendorf, soprada pela pesquisadora brasileira Wânia Storóli (2004).

³ Tradução minha.

A segunda se apoia também sobre a respiração natural (...), mas, ao invés de simplesmente amplificá-la (...), ela resiste ao abaixamento das costelas e aos outros movimentos que tendem ao fechamento, durante todo o tempo que dura a palavra. O corpo só se fechará depois do fim da palavra, e mesmo além dela, numa pausa.

”

Manter o espaço interno aberto durante a expiração significa recusar a elasticidade natural do abdômen e da musculatura intercostal, quer dizer, apor vetores opostos ao movimento da expiração. Esta abertura é uma das bases da presença cênica e da disponibilidade do ator para a experiência teatral.

Todo espaço da voz e da escuta gera e dialoga com um espaço do ruído e um espaço do silêncio, também porque há silêncio e ruído na voz. Quando alguém diz ou canta palavra ou som, há silêncio e ruído trama-do nos seus buracos. Quando acelero uma batida, a descontinuidade sonora tende à continuidade: aparente, pois pausas sempre existirão cada vez menores quando mais agudo o som. O ruído vem sempre impresso na voz, o som puro é ideal. A voz, fricção entre silêncio, som e ruído. O ruído e o silêncio são também componentes autônomos, em fluxo, em ritmo com a voz. As consoantes são pontos de descontinuidade no contínuo sonoro das vogais. Os sons se dividem em vogais e em consoantes, porque soam com as vogais, diz o professor de filosofia ao burguês fidalgo. Na analogia com o esquema estrutural do esqueleto humano, vogais são ossos, consoantes são articulações. O gesto vocal do ator se apoia na amplitude dos espaços do fluxo do seu dizer, enquanto diz. Aprender com nossa própria voz, observar docemente o toque dos lábios quando um *b* arregala um *ô* e, lá dentro, o véu pontua um *c* no fundo da língua, que pousa no assoalho e libera um *a*: boca.

Num *samba rap*, Hirsh, Guimarães e Dal Farra (1996)⁴ colecionam gestos da boca, desenhados na vocalidade das palavras. Experimente dizê-los medindo **distâncias** dentro, enquanto diz. A boca bebe, lambe, chupa, ora, fala, fuma, ri, a boca come, respira, saliva, canta, morde, beija. A boca silencia.

⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BEEx_3wpOU_M.

No silêncio, o ar roça minhas cavidades e soa na frequência do sussurro. Meu silêncio exige que eu mantenha minhas cordas abertas, há uma ação dentro da laringe, há atividade na aparente passividade. Há som e ruído no silêncio. Da condição de existência de uma escuta humana viva decorre que, mesmo com todo o ruído de fundo anulado, por meio de um isolamento absoluto do exterior, restará ao ouvinte o som do fluxo dos líquidos e secreções do corpo, sobre o pano de fundo branco do sistema nervoso. As poéticas da voz contêm poéticas do silêncio. O silêncio é a matriz que possibilita o deixar-se tocar, invadir, penetrar pela voz do outro. O silêncio é um ruído do fundo das vozes e das palavras, dos gestos em ação. O silêncio se coloca como pausa de reverberação e escuta, e, ao mesmo tempo, impulso que movimenta o corpo e a voz. Chame-mos espaço sonoro, a este espaço que conjuga voz, ruído e silêncio em escuta. Devemos finalmente associar a dimensão tempo a este espaço, pois que ele se transforma a cada posição e deslocamento dos corpos, em todos os níveis possíveis, do chão ao alto.

Na obra *Convite à Filosofia*, Marilena Chauí (2003: 130-131) define as instâncias da consciência: o eu, a pessoa e o cidadão, associados às dimensões psicológica, ética e política, articulados pelo sujeito do conhecimento, sua dimensão epistemológica. Podemos projetar os atributos ou características do eu, da pessoa e do cidadão para o campo teatral. O ator se apoia, assim, em três espaços: do eu, da pessoa, do cidadão.

O espaço do eu é o espaço intransitivo do corpo do ator, espaço lírico. O espaço da pessoa é o espaço das relações e das vibrações entre corpos, espaço dramático. O espaço do cidadão é o espaço público dos corpos e vozes em relação com a cidade, espaço épico. Estes espaços se interpenetram e enriquecem os espaços acústicos da voz. Quando minha voz ressoa intransitiva, numa vibração cantante e impregnada de paixão, o sentido do canto aponta para mim mesmo, e pode tocar por sintonia e repetição um estado profundo de consciência. No campo da pessoa, as **distâncias** se medem fora e os sentidos da voz se irradiam para o outro, agem sobre ele e o afetam. É um campo de tensões em que a paixão impulsiona a ação, a ação impulsiona a paixão – *im-pulso*. O campo do cidadão é o das vozes na cidade, campo narrativo onde urge vocalizar a experiência de ocupação da polis, como proclama Isabel Setti (2007: 31).

No teatro, a fala canta. Mesmo como fala cotidiana em cena, no processo de tornar-se poética, ela se

redimensiona. Podemos então verificar a existência de um espaço musical, gerado de uma emissão vibratória dos corpos. Esse campo nasce de um equilíbrio entre ritmo e ressonância. Para o entendimento dessa relação, podemos reescrever Luiz Tatit (2002: 10-11): quando prolonga as vogais e as consoantes sonoras, em direção ao polo do cantor, o ator se desloca para o campo das ressonâncias, da sustentação da continuidade da duração das palavras. Neste campo, em que o ritmo é vibratório: implícito, o ator não quer a ação, mas a paixão. O ator se projeta para o cantor. Quer trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Ampliar a duração e a ressonância significa imprimir em sua dicção a modalidade do /ser/. Mas o deslocamento pode se dar no sentido inverso: redução da duração das vogais - e consoantes sonoras - e valorização dos ataques das consoantes, percussões instantâneas que articulam e desenlaçam o discurso. O ritmo aí se ilumina, se constrói e se revela, é ritmo no sentido estrito: fluência, fluxo, rio que corre. O ritmo contamina a ressonância, que se torna implícita, pois a aceleração da descontinuidade melódica privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo. É a vigência da ação: vocalidade modalizada pelo /fazer/.

Quando a voz pensante do escritor vocaliza suas mãos, as palavras marcam o espaço do papel ou da tela, letra de mão ou letra de forma, teclada ou rasgada na pena que rangia ruído. Sobre a **distância** estranha que ele provoca no leitor, Marilena Chauí (2002: 19) afirma:

“O escritor não convida quem o lê a encontrar o que já sabia, mas toca nas significações existentes para torná-las destoantes, estranhas, e para conquistar, por virtude dessa estranheza, uma nova harmonia que se apossa do leitor, fazendo-o crer que existira desde sempre e que sempre lhe pertencera. Escrever é essa astúcia que priva a linguagem instituída de centro e de equilíbrio, reordena ou reorganiza os signos e o sentido e ensina tanto ao escritor como ao leitor o que sem ela não poderiam nem dizer nem pensar, pois a palavra não sucede nem antecede o pensamento porque é sua contemporânea.”

O ator quando diz um texto em vocalidade poética – independente do grau de representação - realiza uma dupla função: de leitor, na qual coloca as orelhas à escuta, e de escritor, quando diz. A partir do paralelismo entre as ações de ler e escutar, e de escrever e dizer, podemos reescrever o trecho do ponto de vista (ou de escuta) do ator, no sentido do espectador.

O ator não convida quem o escuta a encontrar o que já sabia, mas toca nas significações existentes para torná-las destoantes, estranhas, e para conquistar, por virtude dessa estranheza, uma nova harmonia que se aposse do espectador, fazendo-o crer que existira desde sempre e que sempre lhe pertencera. *Dizer* é essa astúcia que priva a linguagem instituída de centro e de equilíbrio, reordena ou reorganiza os signos e o sentido e ensina tanto ao ator como ao espectador o que sem ela não poderiam nem dizer nem pensar, pois a palavra não sucede nem antecede o pensamento porque é sua contemporânea.

“Cada palavra de teu idioma tem uma armadilha: mais adiante aprenderás a pensar contra tua própria língua”, disse o escritor catalão Juan Goytisolo. Francis Ponge, poeta comunista francês, proclamou, em 1929: “Uma só saída: falar contra as palavras.” “Falar contra a música”, propõe Bertolt Brecht, para se criar um espaço de estranhamento, um vazio a provocar o confronto da palavra em circulação com os sentidos de suas múltiplas camadas. Uma **distância**.

O ator é um artista da **distância**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. Um atletismo afetivo. In: O teatro e seu duplo. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.

CHAUÍ, Marilena. Experiência do pensamento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 2003.

HOMERO. Odisseia. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

HIRSH, Catherine, GUIMARÃES, Lefer e DAL FARRA, Zebba. Boca. In: CD Boca – com Claudia Pacheco [Maria

Simões]. São Paulo: Abacaro, 1996.

SETTI, Isabel. O corpo da palavra não é fixo deixa-se tocar pelo tempo e seus espaços. São Paulo: Sala Preta nº 7, 2007, p. 25-31.

STORÓLI, Wânia. Movimento e Respiração: A prática Vivenciada de Ilse Middendorf no ensino de canto. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2004.

TATIT, Luiz. O Cancionista. São Paulo: Edusp, 2002.

VOLTZ, Pierre. La voix parlée. Paris: Théâtre/Public, 1998, p. 73-77.

ZAMBRANO, María. Los bienaventurados. Madrid: Ediciones Siruela, 1990.

BIOGRAFIA

Encenador, músico, docente e pesquisador do Departamento de Artes Cênicas, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atua nas áreas “Poéticas do Corpo e Voz, na Graduação, e Formação do Artista Teatral”, na Pós-graduação. Atualmente, é o Coordenador do Curso de Artes Cênicas. Sua formação teatral baseia-se na experiência com diversos encenadores, atores e músicos, no Brasil e na Europa, entre os quais Augusto Boal, Márcio Aurélio e Alcides Nogueira, Flávio Império, André Luiz de Oliveira e Myrian Muniz, com quem manteve colaboração mais estreita e profunda, de 1984 a 2004. De 2000 a 2010, dirigiu o Grupo dos 7, trupe teatral e musical, financiada por duas edições do Fomento Teatral para a Cidade de São Paulo (2002/2003) e pelo Prêmio Funarte Myrian Muniz de Teatro (2006), com o qual lançou o DVD ‘Caixotes no Caixote’. Sua formação musical se construiu em vários cursos - com Nelson Aires, Paulo Belinati e Hans Joachim Koellreuter, entre outros - e na atuação como músico, cantor e diretor musical, individualmente e em grupos musicais, no Brasil e no exterior. Em 1981, lançou o Lp Um palco é preciso”, com o grupo musical “O Outro Bando da Lua’. Em 1995, atuou como produtor, compositor e violonista, no CD ‘Boca’, da cantora Claudia Pacheco. Graduiu-se em Engenharia Civil e em Matemática (1975), pela Universidade de Taubaté. Desenvolveu o Mestrado (1986) e o Doutorado (1999) em Engenharia de Estruturas, na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, com a tese ‘Estruturas Leves. Conexões com o Espaço Teatral. Projeto de um Teatro Móvel, Múltiplo e Transformável (TMMT).

A propósito de deslugares sob uma perspectiva musical

Rogério Luiz Moraes Costa

“Princípios de conexão e de heterogeneidade: 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, Gilles e Guattari, Félix, 2004, p.15)

São poucos os elementos em jogo. Mas todos eles estão conectados de alguma forma. Antes de tudo, em algum espaço, ainda indefinido, estão dois bailarinos e uma grande quantidade de bastões cilíndricos e retilíneos, vermelhos e de tamanhos variados.

Plano de construção. O espaço de jogo começa a ser configurado a partir das ações dos dois bailarinos que recolhem os bastões que se encontram amontoados de forma aparentemente aleatória em alguns (des)lugares e os distribuem sobre o terreno. Os bastões – que são colocados no chão sem esforço, sem alarde e sem ênfase, sonora ou gestual – vão formando novos amontoados marcados por relações paralelas, perpendiculares e diagonais. A atuação dos bailarinos passa a sensação de quase não intencionalidade. No desempenho de suas tarefas eles caminham sem pressa, de forma aparentemente casual. Não há caminhos pré-estabelecidos, não há gestos abruptos, não há dispêndio de energia. No entanto, algo se constrói. Durante este processo, se estabelecem e se sobrepõem algumas dinâmicas de relacionamento que funcionarão como linhas de força durante todo o espetáculo: bailarinos/bastões, bailarino/bailarino, bailarino/espaco, bai-

larinos/tempo, bastões/bastões etc. Neste primeiro movimento, o ambiente de jogo é estável, homogêneo e contínuo. Musicalmente pode-se dizer: o ritmo é lento, constante e sem sobressaltos. O nível de expressividade é baixo. O que se sente é apenas a presença. Os dois bailarinos percorrem o espaço e atuam como duas vozes em contraponto que agenciam materiais semelhantes, executando o mesmo tipo de “melodia” simultaneamente, numa movimentação econômica, por graus conjuntos e sem saltos (só tom e semitom). É como se testemunhássemos as transformações naturais gradativas em uma paisagem tranquila ou em uma vida sem sobressaltos.

Tudo apenas é...

O tempo é contínuo, liso e não pulsado, como em Debussy ou em Palestrina. Um espaço/lugar vai se construindo, se expandindo e é configurado aos poucos. Os bailarinos atuam com e sobre os bastões que, pelo menos por enquanto, são aparentemente tomados como objetos externos.

“

Princípio de ruptura a-significante:...Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas.

(Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 2004, p.18)

”

Sem nenhum motivo aparente, em meio ao fluxo contínuo estabelecido no movimento anterior, surgem aos poucos, acontecimentos novos e significativos. Os bailarinos, cada um a seu tempo, estacionam em pontos aleatórios do espaço e erigem uma espécie de pose. Esta pose se configura como um ponto de convergência de atenção e energia. É um novo lugar. Novos dinamismos e redes de relação se estabelecem neste

espaço recém-inaugurado. Quando um bailarino se imobiliza na pose, é possível sentir as tensões corporais – tónus – que, necessariamente, se fazem presentes para sustentar este estado. Neste momento, como que acionado por esta perturbação no ambiente, o outro bailarino muda a direção de suas ações e intervém, incorporando na cena provisoriamente estática produzida pelo outro bailarino, bastões que interagem com a pose vigente, aumentando a tensão (muscular, física) e modificando o ambiente, também sob o ponto de vista expressivo. O tempo se intensifica. O espetáculo ganha espessura dramática. Novas camadas se sobrepõem. O espaço que era quase homogêneo, ganha uma nova configuração, mais heterogênea. O ritmo se intensifica e se complexifica. O contraponto entre os bailarinos se erige com materiais contrastantes. Um deles é mais estático e o outro, mais dinâmico, age sobre ele. Este tipo singular de acontecimento vai se repetir algumas vezes. Na verdade, ele se inscreve como um entre os muitos tipos de acontecimento relacionais que vão ocorrer no decorrer do espetáculo.

“

Não se deveria, certamente, confundir esses movimentos relativos com a possibilidade de uma desterritorialização absoluta, uma linha de fuga absoluta, uma deriva absoluta. Os primeiros eram estratégicos ou interestráticos, enquanto estas se referiam ao plano de consistência e sua desestratificação.

(Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 2004, p.71)

”

Mais um acontecimento contrastante se instala a partir do momento em que, em meio às movimentações interativas contínuas, os bailarinos se deitam em pontos diferentes do espaço sobre amontoados de bastões entrelaçados no chão. Nesta nova configuração espacial e relacional, é possível sentir a tensão – talvez próxima da dor muscular – produzida pelo peso dos corpos sobre os bastões de madeira. Corpo – bastões – chão/força da gravidade = peso, tensão, dor, adaptação, movimentos. Os bailarinos começam a

se deslocar, utilizando os bastões como “rodas” em movimentos laterais frenéticos, carregados de energia e tensão dramática. É uma espécie de plano de destruição: os lugares que haviam sido construídos suavemente nos momentos anteriores se esfacelam. Na realidade, no espetáculo se alternam continuamente planos de construção e planos de destruição, processos de estratificação e de desestratificação. O plano sonoro, até agora secundário, emerge com muita intensidade: o ruído produzido pelos corpos sobre os bastões, pelos choques entre os bastões e destes com o chão é quase ensurdecedor. O espaço é agora ocupado com muita energia. O fluxo do tempo também se intensifica, torna-se mais denso. Os bailarinos não se relacionam de forma direta e intencional, embora, eventualmente, eles se choquem devido aos vários planos simultâneos de deslocamento. Os bastões “colam” nos corpos dos bailarinos, se incorporam neles. O chão apresenta sua resistência. Emerge a evidência de um sistema ecológico complexo, semelhante ao ambiente interativo de uma *performance* de improvisação musical livre: energias e resistências, simultaneidade e sucessividade, harmonia e contraponto, vertical e horizontal. No fluxo da *performance*, em plena simultaneidade e sucessividade, aparecem os bailarinos atuando e interagindo com seus instrumentos/bastões no ambiente (espaço/sala/chão/público). O bastão é, em certa medida, uma extensão do corpo do bailarino assim como, numa improvisação, o instrumento musical é uma extensão da voz do músico. Trata-se de um acoplamento. Por isso, as ações corporais dos bailarinos se assemelham às ações sonoras dos músicos improvisando. Além disso, cada um dos bailarinos interage com o outro, mesmo que de forma aparentemente casual.

“

Todas as multiplicidades são planas, uma vez que elas preenchem, ocupam todas as dimensões: falar-se-á então de um plano de consistência das multiplicidades, se bem que este “plano” seja de dimensões crescentes segundo o número de conexões que se estabelecem nele. As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual mudam de natureza ao se conectarem às outras.

(Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 2004, p.17)

”

Daqui para frente tudo fica mais claro. Trata-se mesmo de uma espécie de ambiente ecológico, metáfora da vida, das relações do corpo com as coisas, com o ambiente, com os outros corpos, com o tempo, com o espaço e com o movimento. Tudo se relaciona e está em movimento. Os ritmos, as intensidades e as densidades variam bastante. Os seres atuam e estão à deriva num ambiente, também em constante transformação. A atuação de cada bailarino depende de uma intensificação da escuta do outro e do ambiente. É isso que possibilita a interação e garante a fluência do movimento. Isso não quer dizer que não haja conflitos. Pelo contrário: a interação revela as diferenças de potencial e as assimetrias e produz desequilíbrios conflituosos que se desdobram em movimentações e transformações. São como as dissonâncias na música tonal ocidental que dinamizam o fluxo sonoro que se fundamenta nas ideias de tensão e relaxamento. Os corpos, os sons, os espaços e as coisas não têm paz...

Mais concretamente, o que se vê agora são diferentes configurações deste ambiente, como numa improvisação musical. O espetáculo, embora contínuo, pode ser dividido em movimentos. Mas não há uma partitura rigidamente estruturada. Há um plano geral macroscópico definido em tempo diferido (anteriormente) em suas grandes linhas e preenchido pelos atos locais interativos, em tempo real, improvisados (*time and space specific*). Há uma sucessão de estados provisórios constituída por momentos mais homogêneos, transições e momentos mais heterogêneos, contrastes e choques, consonâncias e dissonâncias, contrapontos e harmonias. Texturas singulares. Os agenciamentos entre os elementos em jogo derivam e se complexificam: agora os bailarinos interagem mais direta e intensamente. Quase “dançam” (no sentido tradicional do termo), se agridem, intervêm um no corpo do outro (sempre acoplados aos bastões), esculpem o corpo um do outro, definem posições. Os bastões viram adereços, ferramentas, muletas, cruzeiros, instrumentos, postes, apetrechos, cajados.

“

Um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza na medida em que ela aumenta as suas conexões. Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.

(Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 2004, p.17)

”

E a continuidade do fluxo, como se dá? Materiais e eventos (corpos + bastões, movimentos, gestos, espaços, sons) se desdobram, se contaminam e eventualmente produzem contraste, devido às diferenças de potencial. Os procedimentos e os agenciamentos são contínuos e imanentes. As analogias com a música são evidentes: variação gradativa, desenvolvimento temático, homofonia (linhas simultâneas sincronizadas), polifonia (linhas simultâneas independentes, dessincronizadas em contraponto), melodia acompanhada (figura e fundo). Assim como na música, ocorre também a construção e a adoção de uma espécie de gramática corporal que regula a articulação dos elementos no fluxo do tempo. Esta sintaxe interativa possibilita a organização de um percurso “narrativo” consistente que se desdobra passo a passo. Neste devir intensificado ecoam as necessidades adaptativas dos corpos e a natureza ecológica das relações.

Não há música, no sentido tradicional do termo, no espetáculo. Mas, há uma camada composta a partir de manipulações eletroacústicas sutis dos muitos sons produzidos pelas movimentações dos bailarinos no ambiente (paisagem sonora, instalação sonora, sonificação...?) que deve tornar ainda mais complexa a estrutura e interativa do espetáculo.

“

Para voltar à oposição simples, o estriado é o que entrecruza fixos e variáveis, ordena e faz sucederem-se formas distintas, organiza as linhas melódicas horizontais e os pla-

nos harmônicos verticais. O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado de uma diagonal através da vertical e horizontal.

(Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, 2008, p.184)

”

Não há música. Porém, o espetáculo pode ser pensado, todo ele, como uma forma musical. Nesta forma, como já mencionado anteriormente, podem-se ouvir/ver contrapontos, harmonias, consonâncias e dissonâncias. A imagem da música enquanto forma de esculpir o tempo também pode ser pensada para o fluxo do espetáculo. Nele é possível perceber tempos mais lisos e tempos mais estriados (pulsados), tempos mais lentos (quase parados) e tempos mais acelerados, tempos circulares e tempos direcionais (para frente e para trás), tempos mais rarefeitos e tempos mais densos (compactados). Há por vezes, também, como numa heterofonia, elementos agenciando tempos divergentes e simultâneos (como por exemplo, um tempo parado, simultâneo a um tempo causal, teleológico). No nível do delineamento geral do tempo, percebem-se continuidades, rupturas, partes, proporções e causalidades.

O ponto dramático culminante do espetáculo, resultante da intensificação das relações entre todos os elementos, ocorre perto do final, quando um dos bailarinos, “vestido” com uma espécie de armadura ou fantasia de bastões cuidadosamente encaixados nas reentrâncias de seu corpo (braço, pernas, ombros etc.) pelo outro bailarino, se desloca lenta, cuidadosa e dolorosamente sobre um chão de bastões. Há sempre latente o perigo do desabamento. O equilíbrio é precário. A imagem é forte e quase pungente. Nada se perde, tudo se transforma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.1, Editora 34, São Paulo, 2004.
_____, Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia, Vol.5, Editora 34, São Paulo, 2008.

BIOGRAFIA

Professor, compositor, saxofonista e pesquisador, realizou sua graduação e mestrado na ECA/USP e seu doutorado na PUC-SP. Foi, durante dois anos, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da ECA/USP, onde atua como professor na graduação e na pós-graduação. Atualmente, se dedica à prática e às pesquisas sobre improvisação e suas conexões. É integrante do quarteto de livre improvisação e criação colaborativa Entremeios e também da Orquestra Errante constituída por alunos da graduação e da pós-graduação da USP. Durante mais de 10 anos foi integrante do grupo Musicanoar.

Espaço como fluxos de possibilidades

Adriana Banana

Preliminar - Da possibilidade de espaço tal como vivido hoje

Como modo como entendemos Espaço é absolutamente importante a todas as pessoas, sociedades, culturas, religiões, a nossa ecologia, economias, às políticas e à nossa sobrevivência como espécie e culturas. Sua compreensão, que não é abstrata, mas concreta, está na forma como organizamos, desde os edifícios arquitetônicos, a urbanização das cidades, os móveis e as pessoas em uma sala de aula, os jardins até as relações de poder político, social, familiar, as composições cênicas, os corpos que dançam a possibilidade de construirmos as tecnologias e ferramentas da pré-história aos dias de hoje. A forma como percebemos este espaço quadridimensional - espaçotemporal resulta de um processo de aprendizado árduo, de milhões de anos, demandando muita ação, produção de ferramentas como as sofisticadas pedras lascadas, mudança de comportamento de nossos ancestrais, incluindo a necessidade de estar mais tempo em terra do que nas árvores, vencer grandes distâncias e mudar sua dieta para uma mais protéica. Sem nossos ancestrais, provavelmente, não teríamos concebido a geometria euclidiana, as não-euclidianas, o espaçotempo de Einstein e tampouco poderíamos sequer vislumbrar compreender o tempo para além da noção de duração.

Tudo isso foi dito para que o leitor, antes de iniciar sua leitura do “artigo”, lembre-se todo o tempo que os conceitos e percepções de espaço que podemos hoje são conquistas evolutivas.

A pedra euclidiana

A geometria elaborada por Euclides de Alexandria (325 a.c. - 265 a.c.), em seu “Os Elementos” (300 a.c. aproximadamente) segundo o filósofo Nick Huggett (1999), embora não intencionasse ser uma teoria exata-

mente sobre a natureza do espaço pode ser assim considerada. A gênese da palavra geometria explica seu escopo: do grego, geo: terra e, metria: medida, assim, medição da terra. O sistema geométrico euclidiano, tributário dos avanços e produções de conhecimento de muitos antepassados como os egípcios, babilônicos, hindus, chineses e os gregos Thales de Mileto, Pitágoras e Platão, diferenciou-se dos demais por ser inferencial (dedutivo) e, não empírico (por erro e acerto): “The orderly development of theorems by proof was characteristic of Greek mathematics and entirely new” (Greenberg, p. 20).

A geometria euclidiana, exclusiva até o século XIX quando surgem as geometrias não-euclidianas, é o modelo de tantas teorias do espaço como as de Isaac Newton, René Descartes e Immanuel Kant. A herança do espaço euclidiano é o dele ser pensado como figura geométrica abstrata, desprovida de matéria, estático, plano, imutável, pressupostamente divorciado da experiência, restrito à geometria, matemática, medições, deduções lógicas, fronteira, lugar, linha, ponto, plano e ainda mais abrangente: “Aside from its practical applications in surveying and architecture, Euclidian geometry has influenced aesthetic values, stood as a model of the nature of reasoning, and provided a paradigm of knowledge”¹ (Huggett, 1999, p. 21).

Em *L’Après-midi d’un faune* (1912), coreografado e dançado por Vaslav Nijinski, o plano euclidiano se evidencia. Inspirado nos vasos gregos, a peça é toda dançada com o corpo de perfil, inclusive os pés se mantêm paralelos à linha do fundo do palco. Esta lateralidade do corpo produz um espaço bidimensional, achatado, como se não tivesse profundidade. Não há aqui aquela representação pictórica vista na perspectiva renascentista. É o espaço reto, ou melhor, como um plano que aproxima Euclides do fauno. A peça foi remontada diversas vezes e continua sendo apresentada ainda hoje. Em Belo Horizonte, foi dançada² pelos franceses Boris Charmatz (1973-) e Emmanuele Huynh (1963-).

1 “Colocando de lado suas aplicações práticas em medições e arquitetura, a geometria Euclidiana tem influenciado valores estéticos, se mantido como modelo da natureza do raciocinar e ofereceu um paradigma de conhecimento”. (Huggett, 1999, p. 21, trad. nossa)

2 Dançada no FID 20 - Fórum Internacional de Dança em 1º de novembro de 2007 no Teatro Francisco Nunes. A versão, com coreografia original, teve como figurinos calças jeans e camisetas brancas. Em, 2010, Raimund Hogue (1949) apresentou sua versão (2008). Foram apresentadas nos dias 02 e 03 no Teatro Klauss Vianna em Belo horizonte.

Perspectiva renascentista - Isaac Newton - Luís XIV - Balé

É no Renascimento que surge a perspectiva artificialis, poderosa técnica sistematizada a partir de princípios matemáticos precisos e universalizantes, de representação do mundo tridimensional em um plano bidimensional, iludindo à profundidade, a partir de um ponto de vista privilegiado. Pensava-se poder representar, mediado pela matemática, o mundo tal como ele seria, ou melhor, tal como era visto, uma vez que a visão prevalecia sobre todas as outras modalidades sensoriais. Na verdade, a visão continuava a ser modelo e metáfora de conhecimento, bastando lembrar-se da alegoria da caverna de Platão. Não à toa, muitos físicos e geômetras, como o próprio Euclides, também se dedicavam aos estudos de **óptica**. Na dança, também a visualidade foi e continuou sendo, como no livro dedicado à coreografia de Peggy van Praagh e Peter Brinson, coautores de “The Choreographic Art”, cuja definição do coreógrafo está intrinsecamente implicada na visão (1963, p. 33. Trad. nossa): “Tal pessoa deve ser, por natureza, sensível a impressões visuais. Ele será perceptivo e observador do mundo em sua volta, retendo a imagem do que vê”³ e “Ele não apenas sentirá visualmente; ele pensará visualmente”⁴.

A perspectiva como técnica de representação é descrita e sistematizada de forma matemática por Leon Battista Alberti (1404-1472) em seu tratado de pintura e perspectiva *Della Pittura* (1436). Uma de suas maiores contribuições ficou conhecida como ‘janela de Alberti’, uma moldura gradeada com linhas perpendiculares e vazada era usada para pintar ou desenhar a imagem por trás desta em uma superfície também gradeada. O gradeamento dimensiona as grandezas visuais que são inversamente proporcionais às distâncias.

3 “Such a person will be sensitive by nature to visual impressions. He will be perceptive and observant of the world around him, retaining the image of what he sees.”

4 “Not only will he feel visually; he will think visually.”

“O espaço renascentista se distingue por ser homogêneo – constante, harmônico e simétrico; ordenado matematicamente – recorrência ao pitagorismo grego, o qual buscava no número a razão fundante (logos) do cosmos (physis grega). É o espaço das relações geométricas matemáticas que expressa proporções precisas e claras, como no uso de ordens simétricas e harmônicas. E reverbera um antropocentrismo que “procura submeter a natureza – não conciliar-se com ela —, e converter o homem em centro e polo dominador e organizador do universo”

(Brandão, 2006, p. 74).

A concepção da perspectiva renascentista modificou não apenas a cultura vigente, mas lhe deu uma poderosa ferramenta de construção de arquiteturas como a do edifício teatral que conhecemos hoje, tendo o arco de proscênio e a caixa preta. Museus, quadros colocados em uma certa altura, uma linha no chão indicando onde o espectador deve se colocar para ver as obras ou uma escultura sobre plintos, todos na mesma altura. Igrejas, você para na porta e consegue visualizar todo o interior dela. A técnica de perspectiva pressupõe um ponto privilegiado, a partir de onde, poderia acessar, visualizar todo o enquadramento em questão. Isaac Newton (1643-1727) já nasce quando o renascimento se desenvolveu (durou do século XIV até XVII), não se restringindo apenas às artes ou à arquitetura, mas emoldurando também a cultura, a economia, o urbanismo, a política, as ciências, a filosofia e até a religião. É nesse entendimento pelo qual foram construídos os teatros tipo caixa preta, ainda dominantes hoje, e que se fortificará com a teoria espacial de Newton

Tributário do espaço renascentista e de Euclides, Newton fortalece ainda mais a compreensão do espaço como objeto geométrico (só que agora via descrição algébrica), como algo que já vem pronto e necessário para que tudo mais o preencha. Ortogonal (tridimensional), atemporal, homogêneo, estático, imutável, independente da nossa experiência, o espaço newtoniano é como uma caixa vazia a ser ocupada, um contêiner que nunca se modifica. Essa concepção é a do **espaço absoluto**: “é o espaço que não teria relação com as

coisas externas, isto é, o espaço que não dependeria dos corpos ou outra coisa qualquer para existir. Esse espaço se caracteriza pela sua imutabilidade eterna” (Sapunaro, 2012, p. 41).

É no reinado de Luís XIV (1638-1715) que a dança se institucionaliza, passando a ser reconhecida e respeitada como profissão. Em 1661, o monarca funda a *Académie Royale de Danse*, através de letras patentes, a confiando a Pierre Beuchamps (1631-1705), nomeado como *maître de ballets*. O significado deste ato oficial foi o de tornar o ballet uma instituição de Estado: “primeira manifestação explícita da importância que ligava o rei soberano à educação coreográfica. Associação de pensamento, reflexão e codificação da dança, ela será a primeira instituição francesa encarregada de fixar as regras da dança e de seu ensino” (Christout, 2013, p. 13. Trad. nossa).⁵

É nesse contexto de institucionalização da dança, que os balés de corte, dançados pelos nobres em salões palacianos, passarão a ser feitos para os novos teatros e palcos projetados perspectivamente. A caixa preta, o corpo que dança, o edifício teatral abarcando platéia e palco irão operar como um espaço contêiner, vazio e neutro a ser preenchido por corpos (não apenas humanos, mas qualquer matéria) e que nem por isso se modifica.

A lógica condutora nas composições cênicas, nos passos e técnica do balé será a de um espaço hierarquizado com ordens de importância, direções pré-determinadas e absolutas como frente, atrás, lados, cima, baixo, centro e periferias. O fundo do palco sempre será atrás, a frente do palco sempre será a frente da caixa. Quanto mais central e para a frente do palco, mais importante será este lugar e, consequentemente, quem ali estiver será o mais importante bailarino. A ordem de importância graduará do centro e frente para as laterais e fundo. Em *La bayadère* (estreia em São Petersburgo, 1877), balé coreografado por Marius Petipa

⁵ “première manifestation explicite de l’importance qu’attache le souverain à un enseignement chorégraphique. Cercle de pensée et de réflexion sur la danse et sa codification, elle est la première institution française chargée de fixer les règles de la danse et de son enseignement.”

(1818-1910), há a cena exemplar, na qual uma bailarina após outra entra em cena e, a cada entrada, a mesma sequência de passos. A fila de trinta e duas bailarinas inicia-se no fundo e avança para frente, aos poucos preenchendo todo o palco. A ordem de entrada das bailarinas respeita uma hierarquia cujo parâmetro é o de ser melhor dentro de um sistema competitivo onde é comum que os membros da companhia distingam-se por classes. Muitos grupos de balé possuem um *étoile* (estrela), principal ou principais, solistas, corpo de baile e corifeu. Às vezes, as classes se dividem em primeiro, segundo solista ou qualquer outro sistema do gênero, mas a lógica é a mesma sem esquecer que esse tipo de ordenação dos membros de um grupo pode acontecer em qualquer grupo, ao mesmo tempo em que nem toda companhia de balé funciona desta forma.

A localização do público também segue uma ordenação hierárquica social e econômica. A plateia frontal e mais próxima do palco, inicialmente ocupada exclusivamente pela família real e alta patente do clero, como o Cardeal Richelieu (1585-1642), passará a ser ocupada, junto com as frisas laterais, por membros de classes mais altas e mais abastadas. E, quanto mais altos forem os lugares, tais como os balcões em que mal se pode enxergar qualquer ação cênica, mais baixa seria a classe. Ainda hoje, teatros se dividem assim, com lugares exclusivos para os prefeitos, os governadores, bem como classes distintas quanto ao valor dos ingressos.

Este espaço homogêneo, neutro, atemporal, geométrico ainda é predominante e, não apenas na dança. No entanto, hoje, muito já se avançou nesse sentido e o surgimento da Teoria da Relatividade proposta por Albert Einstein (1879-1955) e as geometrias não euclidianas foram imprescindíveis para isso.

Intervenção textual, visualize: a cena do macado lançando o osso para o alto e o monolito em “2001: Uma Odisseia do Espaço” (1968) de Stanley Kubrick (1928-1999)

As conquistas científicas do século XIX e XX colaboraram para que a geometria euclidiana não fosse a única possível, de entendermos que espaço não pode ser divorciado do tempo, que pode ter inúmeras

dimensões (Teoria das Supercordas), ser dinâmico, vivo, mutável, não restrito a geometria, às ciências ditas “duras” como a física e a matemática, mas pode e deve ser vivido como resultado de relações humanas, ou seja, econômicas, sociais, culturais. E, que as artes devem ser consideradas fundamentais na produção de espaços possíveis, mesmo que se tornem necessários ao passarem a existir e, ainda, que neste caso, uns são tão válidos quanto os outros. O funcionamento das ciências segue uma lógica de exclusão como no caso da teoria defensora da Terra como centro do Universo tendo sido invalidada pela do Sol como centro do Universo e esta sendo invalidada também por não haver mais um “centro” na hipótese de Edwin Hubble (1889-1953), onde o Universo está sempre expandindo ou na hipótese uma vez defendida por Steve Hawkins (1942-), pela qual o Universo estaria encolhendo.

A história da dança (considerando o século que se torna uma profissão) vem acumulando proficuamente diversos espaçotempos em suas composições cênicas e organização do movimento de corpos (não só humanos), simultaneamente produzindo novos entendimentos de dança e técnica. William Forsythe (1949-), Andrea Leine e Harijono Roebana são alguns dos que usaram como referência os passos e posições do balé como proposto por Pierre Beauchamp (1631-1705) e Raoul-Auger Feuillet (1653-1709), mas os reconfiguraram através das teorias do caos, geometrias não euclidianas. Esta última é bem clara nas peças de Leine & Roebana quando movimentam seus corpos como uma laranja sendo descascada, sem círculos, uma espiral irregular (as voltas possuem tamanhos irregulares).

No caso de Oskar Schlemmer (1888-1943) e as danças que fez no contexto da Bauhaus seu *O Balé Triádico* (1922) é uma aula de geometrias euclidiana, renascentista e, também a incônica espiral do espaçotempo: uma das cenas tem como cenário perspectiva que ao fundo forma um quadrado; um chão com linhas formando uma moldura perspectivada em um plano aparentemente inclinado; em outro trecho, uma escada ortogonal de um lado e de outro um segmento de reta crescente em diagonal; e, a cena em que uma dançarina vestida com uma saia em espiral se movimenta com esta lógica e sobre um piso cujo desenho também há o desenho de uma espiral.

Dentre tantos outros coreógrafos que se permitiram explodir o espaço renascentista, newtoniano e a

geometria euclidiana está Trisha Brown (1936-) cuja trajetória é marcada pela exuberância de multivetores, desenquadramentos espaçotemporais tanto em suas composições cênicas quanto na lógica de movimentos que podem se iniciar pelas extremidades, sendo o centro uma constante negociação entre as massas corpóreas, os movimentos que os corpos fazem e a gravidade. Fluxos de espaçotempos jorrando instabilidades necessárias para que a vida continue e o mesmo seja sempre um outro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANANA, Adriana. Trishapensamento: espaço como meteorologia. Belo Horizonte: Editora Clube Ur=H0r, 2012.

EDGERTON, Samuel Y.. Brunelleschi’s mirror, Alberti’s window, and Galileo’s ‘perspective tube’. In. História, Ciências, Saúde. Manguinhos, v. 13 (suplemento), outubro, 2006. p. 151-79.

GREENBERG, Marvin Jay. Euclidean and Non-Euclidean Geometries - Development and History. Third Edition. New York: W. H. Freeman and Company, 1983.

MÉNIL. F. de. Histoire de la Danse a travers les ages. Paris: Maxtor, 2014.

CHRISTOUT, Marie-Françoise. L’Académie Royale de Danse et L’Academie Royale de Musique. In: AUCLER, Mathias; GHRISTI, Christophe (eds.). Le Ballet de L’Opera. Trois siècle de suprématie depuis Louis XIV. Paris: Éditions Albin Michel, 2013. p. 12-15.

PRAAGH, Peggy Van; BRINSON, Peter. The Choreographic Art - An Outline of its Principles and Craft. New York: Alfred A. Knopf, 1963.

PRIKOPA, András; MOLNÁR, Emil. Non-Euclidian Geometries. János Bolyai Memorial Volume. New York: Springer, 2006.

SAPUNARO, Raquel Anna. O conceito leibniziano de espaço: distâncias metafísicas e proximidades físicas do conceito newtoniano. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2012.

TEIXEIRA, Ana Cristina Echevenguá. A dança na esteira da oficialidade: a inauguração da Academia Real de Dança, na França do século XVII, e seu eco no Brasil do século XXI. Anais do2o encontro nacional de pesquisadores em dança (2011) Dança: contrações epistêmicas.

BIOGRAFIA

Artista, graduada em Filosofia (UFMG), mestre em Dança (UFBA), diretora artística e idealizadora do FID - Fórum Internacional de Dança, cofundou a associação cultural Ur=H0r através da qual desenvolve e produz seus trabalhos artísticos. Recebeu a Medalha de Tiradentes como coreógrafa do Governo de Estado de MG em 2004.

Outro espaço para a dança na cidade de são paulo e suas reverberações

Ana Teixeira

Começo trazendo uma citação de Lepecki (2011) do texto “Planos de Composição”: “Primeiro plano, ou plano introdutório, ou plano do quadrado branco de Feuillet”. O quadrado branco faz referência ao tratado “Chorégraphie ou l’art de décrire la danse”¹, um complexo sistema notacional de 106 páginas, que data de 1700, no qual Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) expõe o seu pensamento sobre a dança.

Lepecki escreve:

“Nessa obra magnífica, em que a palavra coreografia aparece impressa pela primeira vez, vemos que a condição de possibilidade para a dança passa pela criação de um isomorfismo escrito entre o chão onde a dança se atualiza e a página em branco do livro onde ela se traça antecipadamente e virtualmente. (p. 14)”

¹ “Coreografia ou a arte de descrever a Dança”. Em Teixeira (2014, p. 108), lê-se: “No caso de Feuillet, seu sistema, patrocinado pelo rei Luís XIV (1638-1715), foi tomado como obrigatório na corte francesa, sendo utilizado como modelo aos outros mestres de dança do reinado. Assim, o ensino poderia ser unificado – lembrando que todos os que participavam dos bailes, no palácio, deveriam saber dançar. A dança era uma constituinte da vida na nobreza”.

Hecquet e Prokhoris (2007, p. 50), estudiosos de partituras coreográficas, ao tratarem do entendimento de coreografia de Feuillet, relatam que esta: “(...) será a arte de descrever a dança, descrição essa cujo objetivo está explicitamente no título da obra e cujos recursos que se imaginam são aqueles que o sistema de escrita expõe.”²

A questão central que proponho é: por que e como, nos nossos dias, assumimos que a dança tem como espaço inaugural de seu fazer o texto escrito na folha de papel? Vale sublinhar que refiro-me aos modos como os artistas da cidade de São Paulo estão trabalhando, associados à municipalidade, tendo em vista a implementação da Lei de Fomento à Dança³, cujo edital⁴ tem por prerrogativa o envio de um projeto⁵ escrito, com o objetivo de explicar etapa por etapa a pesquisa artística; este projeto é posteriormente avaliado por uma comissão⁶. Como aponta Lepecki na citação acima, “a condição de possibilidade para a dança passa

2 “(...) sera l’art de décrire la danse, description dont la visée est explicitement indiquée dès le titre de son ouvrage, et dont les moyens sont ceux qu’imagine le système d’écriture qu’il expose”.

3 “O Programa Municipal de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo foi criado em setembro de 2006, através da Lei 14071/05. Desde sua primeira edição, compromete-se a destinar recursos para pesquisa, produção, circulação e manutenção de companhias estabelecidas na cidade há pelo menos três anos, trabalhando pela difusão, reflexão e formação de novos públicos e criadores em dança contemporânea.”

Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/danca/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

4 “Edital é um ato escrito oficial em que há determinação, aviso etc., que se afixa em lugares públicos ou se anuncia na imprensa oficial ou em jornais de grande circulação, para conhecimento geral, ou de alguns interessados. São diversos os tipos de edital, que recebem denominação própria, dependendo de seu objetivo. Um edital pode comunicar uma citação, um proclama, um contrato, uma exoneração, uma licitação de obras, serviços, tomada de preço etc.”.

Disponível em: <<http://www.significados.com.br/edital/>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

5 “Em relação à definição de projeto, Katz (2011, p. 64) diz: “O substantivo projeto vem do verbo proicere, que, em latim, quer dizer ‘jogar algo adiante’. O termo se constitui de duas instâncias, agregando o prefixo ‘pro’ (algo que precede o tempo) à ação indicada no resto da palavra por ‘icere’ (que vem de outro verbo, iacere, e quer dizer jogar).” (TEIXEIRA, 2014, pp. 170-181).

Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/01/RumosDanca_Final_Site.pdf> Acesso: 16 de fev. 2015.

6 Em 1661, quando o rei francês Luis XIV inaugurou a Academia Real de Dança, uma comissão de 13 bailarinos por ele escolhidos foi formada com o objetivo de definir quem na corte poderia dançar. Os bailarinos e os mestres de dança que não faziam parte do seletor grupo real deveriam marcar uma audição para apresentar a sua dança, ficando a cargo dessa comissão o veredito.

pela criação do isomorfismo escrito...”. Então, como entender esse amálgama entre a dança e a escrita, e seu complexo sistema de comunicação? É possível traçar uma correspondência entre as escritas (notações/tratados/manuais/manuscritos) do período renascentista italiano ou do período barroco francês, por exemplo, e aquelas dos projetos de dança do século XXI? Que lente pode nos ajudar a compreender tais instâncias? Haveria outro modo possível de apresentar um projeto artístico para se obter subvenção pública? Seria a arte da escrita considerada uma validação para a arte da dança? Não seria essa escrita a própria dança dos artistas? Ou será que se entende o projeto escrito como algo apartado da dança?

Nesse sentido, estou propondo que a folha de papel é o espaço em que acontece a dança paulistana do século XXI, cujo texto, escrito nas páginas do projeto que cada artista apresenta à comissão, opera em uma lógica similar à das notações. O que significa dizer que o projeto é a “coreografia”, a grafia da dança desses artistas⁷.

Ao escrever um projeto artístico, o artista dá a ver o pensamento sobre seu fazer e o contexto no qual ele está inserido, bem como as suas intenções futuras, pois o projeto “(...) é o que vem antes, lançando para adiante, para o tempo chamado de futuro, a realização do que propõe” (KATZ, 2011, p. 63). Voltando à citação de Lepecki mencionada no início desta exposição, a partir da relação do papel com o chão, entende-se que a coreografia era realizada “antecipadamente e virtualmente”, para que pudesse ser executada, mais adiante, por todos os que tivessem acesso a ela. Nesse entendimento de coreografia do século XVII, é importante deixar claro que lá se tratava da notação, no papel, dos passos que eram escritos e desenhados naquelas páginas, e que a dança seria a execução futura dessa notação, conforme veremos na página 4. O que estou propondo é que a coreografia, no sentido dos projetos para os editais, é a própria dança dos artistas. Seguindo na trilha de Katz, pode-se considerar que “(...) a coreografia deixa de ser a notação e passa a ser sinônimo de dança” (2013, p. 44). Manter uma terminologia do século XVII no século XXI, sem promover uma adequação

7 É sabido que muitos artistas delegam a função de escrever o seu próprio projeto a outros profissionais, sejam acadêmicos, produtores, colegas ou amigos, admitindo que eles têm dificuldade de colocar no papel as suas questões artísticas. De qualquer forma, assinar o projeto significa que o artista assume, concorda e se responsabiliza pelo que lá está grifado.

ou mesmo encontrar outro modo de nomear a dança que se faz hoje, é assumir a nossa incapacidade de lidar com as questões que emergem. Atados aos discursos dos mestres barrocos, não percebemos que precisamos reinventar o modo de conceber e apresentar um projeto artístico, assumindo que ele é a própria dança, e escapando assim da cilada de considerá-lo o “monstro” que apavora os artistas. Desse modo, se aceitarmos que a escrita e a dança não estão apartadas, que não há um projeto desvinculado da pesquisa artística mas, ao contrário, que ele é a dança de cada propositos, podemos avançar nessa discussão. Glon (2005, p. 7), ao tratar das notações, afirma “(...) a notação é ativa. Ela produz objetos, projetos, representações de corpo, saberes e práticas (...)”⁸. E o projeto?

Vale sublinhar que essa discussão está associada somente aos artistas que podem se inscrever num edital de fomento, já que esse traz no seu objetivo uma restrição: ele se direciona somente àqueles que estão filiados ao entendimento de “dança contemporânea de pesquisa continuada”. Aqui se nota uma sintonia com as notações, que estavam reservadas à classe elitista, principalmente no caso da dança que se vinculava às cortes, já que essas notações ficavam disponíveis apenas para aqueles que soubessem ler e escrever. Para Bouchon (2005, p. 33), “A aparição de tratados de dança está ligada a uma mutação no investimento simbólico do corpo e da dança por parte da sociedade dominante”⁹. Conversando com essa fala de Bouchon, Katz (2013), ao problematizar o contexto dos editais, escreve:

“O verdadeiro circuito fechado no qual a sucessão dos editais se transformou reinstaura um modo fordista na produção artística. Os artistas da dança passam boa parte de seu tempo escrevendo projetos ou relatórios de prestação de contas. A criação passou a ter data marcada: a da periodicidade dos editais que, evidentemente, impede

8 “(...) la notation est active. Elle produit des objets, des projets, des représentations du corps, des savoirs et des pratiques (...)”.
9 “L’apparition de traités de danse est liée à une mutation dans l’investissement symbolique du corps et de la danse de la part de la société dominante”.

o equilíbrio desejável entre o tempo necessário para produzir um trabalho que esteja no ponto de ser mostrado ao público a continuidade de uma pesquisa coerente e a necessidade de viver da profissão. (2013, p. 46)

É justamente essa questão que deve ser repensada, a dos artistas terem que seguir a lista de tópicos que cada projeto deve conter e que é estipulada pelo edital: apresentação do projeto, objetivos (geral, específico, público-alvo, estimativa de beneficiados, local de realização, contrapartida), justificativa, plano de trabalho (cronograma), orçamento, ficha técnica, informações complementares. Não esquecendo que, em cada tópico o artista deve primar pela clareza da sua proposta, para que ela seja facilmente interpretada por uma comissão. Esse jeito de lidar com uma proposta artística se aproxima das escritas renascentistas e barrocas. Quem está habituado a escrever projetos e a lê-los com frequência perceberá as afinidades entre as escritas. Como fonte de informação em uma notação, de modo geral, segundo alguns historiadores, os pontos principais a serem valorizados, determinados pelos próprios notadores sob os auspícios do rei e da igreja, são:

“Anotar o maior número possível de detalhes; desenvolver um vocabulário estandardizado para alcançar uma maior clareza; conceber uma apresentação estruturada, a fim de facilitar a leitura; fazer uma utilização econômica de códigos, para facilitar a leitura; encurtar a descrição se apoiando no conhecimento prévio de dança, comum ao autor e ao leitor; elaborar uma notação econômica, em termos de espaço, o que reduzirá os custos de produção, e também, uma apresentação sem ilustrações caras.

(LEHNER, 2005, p. 25)¹⁰

10 “Noter autant de détails possible; développer un vocabulaire standardisé, pour plus de clarté; concevoir une présentation

Os textos poderiam ser explicativos, descritivos, ter figuras ou desenhos, possibilitando que o leitor dispusesse de informações suficientes, com maior ou menor eficácia a depender do tratado, para que pudesse interpretar e realizar a dança. Neles, lê-se sobre a proposta de cada notador aquilo que tange ao espaço físico, ao desenho espacial, ao corpo, ao passo, ao movimento, à música, ao temperamento de cada dança, às regras para a melhor execução de cada passo, às etiquetas para se comportar na corte, ao papel social do homem e da mulher...:

“ Os autores dos manuais de dança (...) buscam colocar no papel um patrimônio técnico (...) transmitido, por enquanto, através da <<oralidade do corpo>>. O que significa codificar uma prática em que se procura conservar a memória fazendo a diferença no sentido de diferenciá-la das outras formas de danças tradicionais. ”

(NORDERA, 2005, p. 18) ¹¹

Se concordarmos que o projeto é a dança do artista, e se esse tem que ficar encarcerado nessa lista de “deveres”, percebemos que há uma padronização no modo de apresentar esse projeto e que ela não es-

structuré, pour faciliter la lecture; (...) faire néanmoins une utilisation économe de ces codes, pour faciliter la lecture; abréger la description en prégnant appui sur une connaissance préalable de la danse, partagée par l’auteur et le lecteur; élaborer une notation économique en termes d’espace, ce que réduit les coûts de production, de même que, une présentation sans illustrations coûteuses”.

11 “Les auteurs des manuels de danse (...) cherchent à coucher sur le papier un patrimoine technique (...) jusqu’alors transmis par l’<<oralité du corps>>. Il s’agit alors de codifier une pratique dont on veut conserver la mémoire par distinction enfin de la différencier des autres formes de danses traditionnelles”.

capará da formação, num sentido mais amplo, das maneiras de elas acontecerem publicamente. A crítica de dança Helena Katz, em matéria para o jornal *O Estado de São Paulo*, ao fazer o balanço do ano, parece elucidar essa questão:

“ A produção artística está sempre atada às condições que regulam a sua possibilidade de existência. Isso significa que o que se assiste nos palcos não depende apenas do talento dos artistas, pois só é possível criar em acordo com o ambiente. E, no momento, o ambiente da dança é determinado pela lógica dos editais, que tem comprometido bastante o que de fato chega ao público. (2014, p.2) ”

Como uma espécie de normatizador, o projeto perde a sua especificidade enquanto dança, e os artistas, engajados nessa máquina de produção incessante, são sem perceber engolidos por ela, deixando escapar a possibilidade de fazer a sua dança a partir de um discurso mais autônomo. Pensar no projeto escrito como a própria dança poderia auxiliar na descoberta de novas formas de se comunicar com o poder público e com a comissão. Devemos nos reeducar para unir o discurso escrito ao discurso prático, que parecem ter se distanciado um do outro com o advento dos editais, e compreender que teoria e prática estão implicadas entre si.

Essa é uma questão que mereceria ser aprofundada, o que não poderá acontecer neste artigo, devido ao pouco espaço para desenvolver uma argumentação mais sólida. Mas trazer à luz essa possibilidade de relação entre a grafia da dança na notação e no projeto artístico poderá contribuir para outras discussões. Seria possível entender a escrita de um projeto artístico para os editais, até mesmo em um sentido mais amplo do que aquele posto na cidade de São Paulo, como o discurso fundante de um fazer artístico?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUCHON, Marie-Françoise. Un traité de la Renaissance française : L'Orchésographie de Thoinot-Arbeau. Atelier baroque, Compagnie fêtes galantes. Stipa-Montreuil, 2005.

GLON, Marie. Lire et écrire en studio : les inventions quotidiennes des danseurs. Atelier baroque, Compagnie fêtes galantes. Stipa-Montreuil, 2005.

HECQUET, Simon & PROKHORIS, Sabine. Fabriques de la danse. Presses Universitaire de France, 2007.

KATZ, Helena. "Reflexões dentro e fora dos palcos", O Estado de S. Paulo. 27/12/2013. Disponível em:

<<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz91388267584.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2015.

_____. "Dança, coreografia, imunização". In: NOLF, Ângela; MACEDO, Vanessa (Org.). Pontes Móveis: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. 1ª Ed. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

_____. "Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico". In: NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (Org.). Arte Agora: pensamentos enraizados na experiência. São Paulo: Annablume, 2011. (Col. Leitura do Corpo).

LEHNER, Markus. « Le 'Sermoneta Code' ou la notation de la danse en Italie au XVIe siècle ». In : La Notation chorégraphique : outil de mémoire et de transmission. Atelier baroque, Compagnie fêtes galantes. Stipa-Montreuil, 2005.

LEPECKI, André. "Planos de composição". In: Rumos Itaú Cultural. Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010: criações e conexões. GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

NORDERA, Marina. « Pourquoi s'écrire la danse ? Italie XVe–XVIe siècle ». In : La Notation chorégraphique : outil de mémoire et de transmission. Atelier baroque, Compagnie fêtes galantes. Stipa-Montreuil, 2005.

TEIXEIRA, Ana Cristina. "O lago congelado da cultura dos editais à dança no Brasil em diálogo com Thomas Hobbes". Disponível em:

http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2015/01/RumosDanca_Final_Site.pdf Acesso em: 16 fev. 2015.

_____. "Dança e publicação". In: A Cozinha Performática/Marcos Moraes. 1ª Ed. São Paulo: Árvore da Terra, 2014.

BIOGRAFIA

Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Formada em Educação Física pela Universidade de Caxias do Sul, e em Arts du Spectacle mention Danse (Université Paris VIII – França). É professora do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC/SP) e membro do Centro de Estudos do Corpo (CED).

Corpos transversos entre deslugares

Helena Bastos (USP)

O projeto Corpos Transversos propõe um mergulho no estudo sobre espaço. A proposta é estudar a relação entre corpo e cidade enquanto um fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços por meio dos constantes ajustes e acordos. Em tempos de turbulência como os atuais, faz-se urgente estudar os vínculos entre corpo, cidade e seus moveres. A ideia é que o movimento gerado dessas implicações produz espaço dentre um conjunto de fixos e fluxos. O pesquisador e geógrafo Milton Santos expõe:

“ Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também se modificam.

(Santos, 2008, p.62)

”

Nesta proposição, Santos defende que o espaço é formado por um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações interagindo de modo codependente.

“

De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra sua dinâmica e se transforma

(Santos, 2008, p. 63)

”

Considerando o espaço como este conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, permite a um só tempo trabalhar o resultado conjunto dessa interação, como processo e como resultado. Desse modo, *Corpos Transversos* parte do entendimento de que cada sujeito promove um mapa particular da sua cidade quando se move. Entende-se o corpo como um processo contínuo, do biológico ao cultural. Assim, toda vez que houver ajustes desse corpo, sua relação com o entorno também se modificará. Desse modo, corpo e cidade se transformam e se movem de forma coimplicada.

Essa proposta dá seguimento às pesquisas teóricopráticas da autora, direcionadas aos processos cênicos, em especial aos que fazem parte das Artes do Corpo (a dança, o teatro e a *performance*), apostando nas contaminações entre estes campos. Esta escolha explicita o reconhecimento de uma desestabilização das compartimentações do saber a partir da observação das próprias experiências, que despontam no cenário da arte contemporânea que aponta para a emergência de um pensamento liminar enquanto reflexão crítica sobre a produção de conhecimento em artes.

O objeto desta pesquisa é a dimensão crítica do *mover* que se produz a partir da compreensão de *corpo* nascido em um ambiente de uma crise que perfura os hábitos cognitivos dos que circulam nos espaços públicos das cidades.

Nesta relação o que é agir? O que é ação, o que é ato? Recordemos de que homens são seres de ação:

agem sobre si mesmos. Um ato é um comportamento orientado e ação é um processo dotado de propósito.

Corpo e Cidade

Corpos Transversos (www.corpostransversos.org) propõe uma verticalização que assume a própria cidade enquanto ambiente da pesquisa e processo criativo. O pensamento que abarca corpos transversos é da compreensão de um corpo em crise. Desse modo, há relevância na proposta em sublinhar as porosidades próprias deste mundo em mutação. Essa percepção, conforme aponta o projeto, nos desloca para investigarmos implicações latentes entre tempo, espaços e fricções a partir de *moveres*. Assim, a pesquisa aponta para uma produção de conhecimento a partir das artes do corpo que ultrapassa a ideia de inter e transdisciplinar. O termo mais bem empregado é absorver esse corpo em crise, cujos processos de conhecimento se dão por contaminações. Retomando ao projeto, a investigação *in loco*, elege o *Largo da Batata*, em Pinheiros, a fim de discutir a ideia do *mover* que se produz da conexão entre corpo e cidade voltada para pesquisa cênica. Vale a lembrança que o referido largo sofreu um processo de higienização com a inauguração do metrô Faria Lima em 2010, estabelecida na gestão do ex-prefeito Gilberto Kassab (Partido Social Democrático - PSD). Isso quer dizer, toda uma cultura nordestina inserida no comércio local foi apagada. Hoje não há vestígios sobre aquelas convivências. Então, atravessando o tema corpo e cidade, há também a questão da memória e do esquecimento. A memória, nesse caso, fortalece um aspecto determinante do nosso tempo: o testemunho. Somos o que somos pelo que recordamos que somos, mas recordamos também pelo que somos.

Como carregar as implicações acima num *mover* que se organiza entre nutrir e perturbar um certo *status quo* coimplicado em esferas sociais, culturais e estéticas?

Uma percepção é de que somos invadidos por muitos *moveres* de forma simultânea. Portanto, quando se discute a ideia do *mover* que se produz das implicações entre corpo, cidade, memória e esquecimento na pesquisa cênica sublinha-se uma dimensão crítica na criação.

Desse modo, deslocar-se para um ambiente público e urbano a partir dos pontos erguidos expõe uma coerência neste processo criativo. Vale a lembrança do primeiro semestre de 2013, quando uma série de manifestações populares ocorreu nas ruas de várias cidades brasileiras. Tendo inicialmente como foco de reivindicação a redução das tarifas do transporte coletivo, as manifestações ampliaram-se, ganhando um número imensamente maior de pessoas e também novas reivindicações. A violência policial aos atos também contribuiu para que mais pessoas fossem às ruas para garantir os direitos de livre manifestação. Toda esta mobilização provocou um estado de alerta entre muitas pessoas. Compreender essa “agitação” como ações políticas que, apropriando-se da plenitude da palavra público, buscavam a dimensão da cidade. A relevância desses acontecimentos, num certo momento, pareceu questionar o *status quo* da sociedade brasileira em algum nível. Apesar dessa observação, aquele movimento de multidão pulverizou-se no processo. Esta constatação e contradição no processo investigativo do *Musicanoar* produziram mobilizações. Naquele momento, reconhecia-se a importância de estar na rua para conectar-se com outras possibilidades estéticas tendo como referência a cidade, a praça, os transeuntes, as ruas, seus territórios, suas fronteiras, convivências, memórias, esquecimentos e vestígios. Nesse trânsito, identificar como a violência opera nos corpos que aí circulam. Outro ponto é o da discussão do privado e público em relação a esses espaços. Um exemplo é que ao iniciar o projeto *Corpos Transversos* (2014), o grupo *Musicanoar* identificou uma realidade demarcada em territórios cruzados, quer dizer, passa por gente que simplesmente atravessa a rua em seus percursos e outros que encontram nela alternativas de convívios: às vezes escolhas, outras vezes imposições de uma realidade que atravessa do contexto singular ao diverso.

Um campo de teste: Deslugares

Corpos Transversos surge de questões que irrigaram a concepção e criação do espetáculo *Deslugares*, sobre o qual a crítica de dança Helena Katz faz o seguinte comentário:

“é um campo de teste para a percepção do chão, esse espaço sobre o qual tão pouco se problematiza. Ele deixa de ser aquela folha em branco a ser povoada pela coreografia para tecer-se com tropeços, fazendo de Deslugares aquilo que André Lepeck chama de “política do chão”. Trata-se de um chão que não é neutro porque produz uma dança que acontece com ele e não nele”. (Caderno 2, Estado de S. Paulo - 05/07/2013).

Vale sublinhar que o *Musicanoar* é um grupo de dança que desde sua fundação, em 1992, busca a consolidação de um trabalho artístico que incorpora pesquisas na linguagem contemporânea de dança, além de se preocupar com o trânsito entre arte e ciência. O grupo entende que não existe separação entre prática e teoria, isto é, qualquer corpo apresenta capacidades sensório-motoras, e essas englobam e fazem parte de um contexto biológico, psicológico e cultural. Nesse sentido, qualquer ação está ligada a um propósito. Pode ser um texto teórico ou o estudo sobre uma queda. São proposições diferentes, porém, ambas provocam soluções corporais. O corpo está sempre transformando ações motoras em reflexões e é como a dança se processa.

Para quem dança, pensar espaço é uma questão de necessidade, isto é, precisamos tomar decisões hábeis na relação com o espaço para que o corpo continue inventando. Deste modo, espaço é sempre uma realidade propositora para qualquer coreografia. Vale lembrar, os espetáculos “Vapor”¹ (2007) e “Cadeiras de Rosas” (2010) nos quais a dança promovia novos espaços a partir de conceitos de controle e restrição.

O espetáculo “Deslugares” ao implicar o processo de criação no resultado final sem que este resultado apague os vestígios do processo, articula uma postura crítica de uma maneira muito específica. Postura essa

¹ Vapor: Concepção de Helena Bastos, coreografia de Helena Bastos e Raul Rachou. Estreia: Rumos Dança Itaú Cultural 2007. Sala Crisantempo/SP

que vem se sobressaindo nas proposições coreográficas do grupo desde o espetáculo “Cães” em 2002. Produzir segundo estes questionamentos significa reconhecer a inserção da arte em um contexto mais amplo, que extrapola a própria obra. O fato de muitos artistas contemporâneos, não só no campo da dança, adotarem semelhante perspectiva crítica na realização de seus trabalhos, é indicativo de uma certa condição da arte contemporânea.

Trazendo o foco para a concepção de “Deslugares”, falar de espaço em dança, nesse recorte é o desejo de promover uma reflexão sobre o chão em que nos movemos. O chão não é um suporte para o corpo. Deixa de ser decoração e se torna um chão de arquitetura. É ambiente que se modifica a partir da concepção de um plano, de um conceito. Nesse trânsito entre bailarinos, concepção e experiência em tempo real acordos se impõem na implicação entre corpo e chão.

Há o desejo de encontrar soluções em tempo real a partir de determinadas situações. Situações aqui é um plano pré-estabelecido, por exemplo, mover-se a partir de uma instrução como arrastar. Essas situações problematizam o ambiente a partir das circunstâncias entre corpo e chão em um tempo específico no espaço. A cada deslocamento, que nesse caso acontece com a instrução “arrastar-se pelo chão”, o bailarino/performer precisa encontrar soluções num fazer em tempo real. É essa a minha compreensão de ação. A relação entre fazer e conhecer acontece na mesma escala temporal.

Espaços de testes

Essas ideias apresentadas têm sido discutidas e testadas em dois espaços. Um deles é o grupo *Musicanor* que tem produzido muitas danças de forma contínua e sempre buscou uma relação com o pensamento científico.

Nesse fluxo foi surgindo a ideia de uma *Escuta do Corpo*. Essa proposta foi construída no contexto do trabalho de investigação da autora e seu percurso artístico. No tempo, a proposta é assumida como uma espécie de proto-teoria da abordagem do corpo em suas extensões num espaço cênico. Nessa Escuta do Corpo o foco é levar o “artistacriador” a tornar-se atento. Fala-se de uma prontidão cênica. Esse estado de prontidão pode ajudar alguns intérpretes a melhorar a qualidade de sua performance no espaço da cena. Ou seja, capacitá-lo a pensar e resolver de forma original problemas ligados a um determinado assunto. Como assunto, entende-se uma diversidade de temas que podem estar ligados a uma indagação filosófica, a uma frase poética, a uma sonoridade ou um simples deslocamento ou queda do corpo.

Outro espaço importante no horizonte do *Musicanor* é o LADCOR (Laboratório de Dramaturgia do Corpo, 2006), <https://ladcor.wordpress.com>, no Departamento de Artes Cênicas. Em 2010, integra-se ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes com a necessidade de se perceber e pensar em uma dramaturgia de corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo). O laboratório é aberto a pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação, além de artistas inseridos no contexto contemporâneo.

Quando se apresenta o *Musicanor* e o LADCOR como espaços de testes, é pela compreensão de que as pesquisas geradas nesses ambientes fomentarão a compreensão do modo como um artista lida com o conhecimento, isto é, um mapa particular se expande na conexão com o espaço que habita.

Ao compartilhar a ideia desses moveres com espaço é por perceber que este se vislumbra entre fixos e fluxos na relação com uma experiência compreendendo-as enquanto processos que se movem com propósitos. Entre danças e andanças, a cada mover há aproximações e afastamentos. Esses tateamentos no tempo clarificam um processo. Um processo que se dá *notempo*, *entempo* e *atempo*. Nesses fluxos entre fixos, seja o corpo, a cidade, muita gente, pouca gente, vislumbra-se espaços. Espaços entre dança e *performance*. Espaços que escorrem de *moveres* que apontam soluções provisórias entre permanências e dissoluções. Nesse *entre* cabe ao artista do corpo dissecar, e entre fios de veias, arriscar-se.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BÁEZ, Fernando. A História da Destruição Cultural da América Latina: da conquista à globalização. Tradução de Léo Schalafrman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2010.

BASTOS, Helena. Variações de um corpo errante. Coleção corpo em cena, volume 5/ Lenira Rengel, Karin Thrall (organizadoras) - São Paulo: Anadarco, p.87-107, 2013.

_____. Musicanoar 20 anos: Deslugares? Helena Bastos (organização) São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

ESPOSITO, Roberto. Bios: biopolítica e filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

GREINER, Christine. O Corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HEWITT, Andrew. Social Choreography: ideology as performance in dance and everyday movement. Durham and London: Duke University Press, 2005.

JOHNSON, Mark. The meaning of the body aesthetics of human understanding, United States of America: The University of Chicago, 2007.

KATZ, Helena. Um, Dois, Três. A Dança é pensamento do Corpo. Belo Horizonte: Helena Katz, 2006.

SANTOS, Milton. A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4ªEd. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

BIOGRAFIA

Bailarina, coreógrafa e professora na graduação e pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/ CAC da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Foi eleita chefe do CAC por dois mandatos consecutivos, em 2011-2012 e 2013-2014. Desenvolve, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC da ECA, a linha de pesquisa intitulada Texto e Cena, voltada à inovação técnica, artística e bibliográfica da produção intelectual na área de artes cênicas. Em 1992, idealizou o Grupo Musicanoar, no

qual atua sistematicamente, buscando integrar as experiências aí realizadas com as pesquisas que conduz na universidade. Cofundadora e associada da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança).

Entrevista com Antônio Araújo

Helena Bastos

HB: Tó, fale um pouco da ideia de “site specific” que você elege enquanto metodologia de trabalho?

AA: Essa é uma prática que assumimos desde o início do *Vertigem*, que é de ocupar determinados espaços. São espaços públicos, espaços na cidade, espaços que ocupam um sentido simbólico dentro do imaginário social, que é uma função não teatral, institucionalmente não dedicada ao teatro. Há também os espaços imantados carregados com suas memórias. Assim, o desejo é que a cada trabalho faça diálogo com esses espaços.

Então, falando rapidamente, tínhamos o *Paraíso Perdido* que problematizava a questão da separação do homem e do divino. Nesse caso, houve um desejo de fazer um jogo às avessas com o espectador, que seria de levá-lo de volta ao lugar sagrado. O espetáculo falava de uma perda do lugar sagrado, a perda do Éden era a perda do paraíso. O espetáculo chamava-se *Paraíso Perdido*, mas fazíamos um jogo ao contrário com o espectador para fazê-lo retornar a um espaço sagrado. Num primeiro momento, era um espaço sagrado qualquer. Tentamos vários lugares como templo budista, sinagoga, mesquita. Só que o único lugar que nos acolheu, para nossa surpresa, foi uma igreja católica. Muito em função de ser o Dom Paulo Evaristo Arns o Arcebispo naquele momento da Arquidiocese de São Paulo.

No caso do *Livro de Jó* existia um desejo nosso de trazer a questão da AIDS para o primeiro plano. Estávamos em plena crise da AIDS no Brasil e no mundo, o período pré-coquetel. O trabalho começou a ser gestado por volta de 1993 e estreou no início de 1995, e existia um desejo de trazer essa questão da doença

para um primeiro plano. Daí veio a ideia de usar um espaço hospitalar. Ou seja, o tema é bíblico, de alguma forma é uma continuidade da discussão anterior do grupo iniciada no *Paraíso Perdido*, mas o espaço traria, talvez, o dado da nossa tragédia naquele momento, quer dizer, da tragédia da AIDS vivida naquele momento no país. São Paulo era a segunda maior cidade com número de casos de mortes causadas pela AIDS, depois da cidade de Santos. E tudo isso nos levou ao hospital.

No caso da prisão, quando estávamos trabalhando com a questão do apocalipse, inicialmente não queríamos pensar no sentido metafísico, religioso, mas nos perguntar o que seriam situações de apocalipse na cidade. Uma das respostas que encontramos para isso tinha sido o massacre do Carandiru. Percebíamos naquele massacre uma situação *apocalypse now*, quer dizer, como apocalipse da cidade. Quando identificamos essa situação, percebemos que seria interessante estabelecer esse diálogo entre o texto do apocalipse de São João da Bíblia e dos apocalipses apógrafos com o presídio do Carandiru. E aí começamos a trabalhar neste sentido. Tanto é que fomos dar curso de teatro no Carandiru. Ficamos um ano trabalhando dentro do Carandiru. Havia a ideia de que os presidiários fizessem parte do espetáculo, inclusive. Daí, a beira da estreia, a Secretaria de Segurança Pública, negou. Eles já tinham concordado, porém, voltaram atrás e negaram a possibilidade do espetáculo acontecer dentro do Carandiru e também vetaram a participação dos presidiários.

Foi um baque e um trauma para o grupo. O projeto quase acabou naquele momento. Porém, conversando com os próprios presidiários, que já estavam envolvidos com o projeto, trabalhando nele, juntos resolvemos que iríamos fazer e que iríamos lutar para que em algum momento os presidiários pudessem fazer o trabalho. Mas de fato, perdemos o Carandiru. A ideia era fazer no Carandiru. Como alternativa para a perda do espaço, mantivemos a ideia de um presídio. Assim, estaríamos sempre fazendo uma ponte com o presídio do Carandiru, mesmo não sendo ele.

Assim o fizemos. Fomos para o presídio do Hipódromo. Depois fomos para vários presídios onde a história do massacre do Carandiru reaparecia dentro do espetáculo e também outras dimensões entraram, como a ideia da culpa, do castigo, do aprisionamento, a ideia do juízo final como um castigo final. A ideia do presídio

acabou ganhando uma dimensão mais ampla que o próprio massacre do Carandiru. Por isso, fez sentido para o grupo fazer no espaço de presídio que não fosse o Carandiru.

No caso do *BR3* existia um desejo nosso de discutir identidade nacional. Assim, fizemos uma brincadeira de escolher três lugares do Brasil que comesçassem com o radical Brasil. Desse modo, elegemos Brasilândia que é um bairro da zona de norte da cidade de São Paulo, Brasília que é a capital do Brasil e Brasiléia, no Acre. Decidimos fazer uma viagem que ligasse estes três pontos no mapa e ver o que eles têm em comum. O que dá identidade a esses três lugares que começam por Brasil? Na verdade, estávamos muito incomodados com essa discussão de identidade. Era uma questão forte naquele momento. Slogans como “*O bom do Brasil é o brasileiro*”, um certo ufanismo identitário. Tenho horror a isso até hoje.

Então, fizemos a viagem juntando esses “*Brasis*”: Brasiléia, Brasilândia e Brasília. O que mais nos impactou nessa viagem aos três lugares foi perceber o elemento da destruição da natureza. Em Brasilândia, a questão dos córregos completamente poluídos, por exemplo. Indo para Brasileia, no Acre, você vê a floresta Amazônica toda destruída. Áreas e áreas completamente desmatadas para plantio de soja, pelo agronegócio, pela pecuária. Essa ideia de um projeto, de uma modernidade, de um projeto de progresso deste Brasil moderno desemboca na destruição. Todas essas impressões ficaram muito fortes no grupo. Talvez pudéssemos falar que a identidade desses três lugares, a identidade brasileira presente nesses três lugares, seja uma identidade na destruição pela destruição.

Quando chegamos a esse ponto de discutir a identidade pela destruição, e uma destruição da natureza principalmente, nasce a ideia de fazer *BR3* no rio Tietê. Para nós significava um espaço natural da cidade de São Paulo completamente destruído e morto, onde o rio deixa de ser o rio da cidade para virar um esgoto a céu aberto. E foi assim que elegemos o rio Tietê como o espaço do *BR3*.

Exponho todos esses percursos a fim de compartilhar o que nos movimentou nessa escolha dos espaços e o que orienta o grupo nessa relação com o *site specific*. Tem a ver com a escolha de um lugar e o que nos

leva a escolha de um determinado lugar. Acho importante sublinhar que, no nosso caso, trabalhamos com uma ideia mais ampliada de *site specific*, quer dizer, guardamos a ideia da função do espaço. Lembrando, é um presídio, é um hospital ou é uma igreja. Porém, eu posso com essa ideia de espaço me deslocar para outra cidade, outros lugares. Podemos nos deslocar para Belo Horizonte ou Polônia, mas o que é importante é preservar o espaço do presídio. Assim, o conceito de lugar que é um presídio, por exemplo, é carregado para outros lugares.

HB: Então, a proposta inicial se transforma na implicação com esses novos espaços? Há uma atualização e implicação da proposta com o ambiente de cada lugar, toda vez que se produzem deslocamentos "geográficos"?

AA: Exatamente. Por exemplo, na Polônia trabalhamos em um presídio ativo de segurança máxima. Conseguimos trabalhar com os prisioneiros. Fui antes para lá e dei um curso de teatro para os prisioneiros que fizeram parte do espetáculo. Foi muito rico.

O pensamento é que a cada novo lugar você estabelece uma conexão específica, que tem sentido com aquele novo espaço. Assim, o espetáculo apesar de não ser um trabalho inteiramente novo, ele também não se caracteriza como uma turnê. A cada lugar é uma reinvenção da proposta lançada inicialmente. Há variações, às vezes mais próxima a uma recriação, outras de uma readaptação.

Sempre em diálogo com o que o espaço nos propõe. Este diálogo agrega desde a questão arquitetônica do espaço, daqueles que habitam o espaço, assim como das relações estabelecidas das circunstâncias do ambiente e seu entorno.

HB: Vamos agora falar um pouco da MITsp. Uma percepção é que há um olhar na curadoria que aponta arejamentos e despojamentos nas escolhas da programação a cada nova edição que parecem ser contaminados por um jeito Vertigem. Percebe-se um compromisso neste processo em selecionar espe-

táculos que carregam as inquietudes e vulnerabilidades do nosso tempo. São assuntos que nos tiram da zona de conforto, não só pelo que se propõem, mas principalmente pelo modo como tratam a discussão. Parece haver uma conexão entre um certo ativismo político e frescor estético frente à produção e pesquisa de linguagens da cena. Podemos afirmar que essa observação se conecta com a curadoria da MITsp?

AA: Eu acho que o fato de ser o diretor do Vertigem e com o tipo de trabalho que fazemos no grupo, que tem um sentido de pesquisa, e que a cada investigação há uma tentativa de radicalizar determinados aspectos dentro de assuntos nos interessam, com toda certeza, eu carrego essa conduta para a curadoria da MITsp.

Essa vinculação com a pesquisa direciona para trabalhos que explicitam uma investigação que propõem uma radicalização de suas propostas. Sejam esses posicionamentos artísticos, estéticos, ontológicos ou políticos. Acho que ao tentar montar a programação da MITsp, eu procuro esse tipo de trabalho.

Ao pensar na programação, não me preocupo em criar assuntos para categorias de público como o infantil, o adulto ou temas como um trabalho mais família ou mais cabeça. Não são esses disparos que me orientam. Mas sim, de texto ou trabalho mais ligado ao ator, por exemplo. Me oriento por artistas, ou grupos, companhias ou obras, que estejam pautados por uma investigação, por uma pesquisa mais acentuada por uma inquietação, por uma desconforto, isto é, por um desejo em dialogar com questões da nossa época. Essas questões dão orientação na escolha dos trabalhos.

Evidentemente, esses trabalhos acabam tendo formas diferentes. Um exemplo, o trabalho do Arkadi Zaides tem um teor político extremamente marcado. É um discurso político sofisticado. É um trabalho que se compara com o de Ivo van Hove. Constata-se que são muito diferentes, porém se percebe a ideia de uma crise tratada de outro jeito. A discussão de crise nos interessa, tem a ver com o nosso tempo, mesmo ela sendo discutida de outro jeito.

Me parece que esse impulso da pesquisa, acoplado a uma certa radicalidade nas propostas, me orienta na composição da programação. Essa postura se evidencia na programação final, com formas de espetáculos muito diferentes.

Tive retorno de algumas pessoas que acompanharam a *MITsp* este ano que acharam curioso a quantidade de trabalhos com linguagens muito diferentes. Perguntaram-me se era intencional. Confesso aqui, que nunca houve essa intenção.

O que fica é este binômio de trabalhos que tentam, mais ou menos, levar suas investigações às últimas consequências. E, por outro lado, trabalhos que dialoguem com questões da nossa época. Essas duas questões são norteadores na montagem da programação.

HB: Tendo como referência o que conversamos até aqui, como você pensa o papel do artista na universidade? Qual a relevância da pesquisa do artista na universidade? E como se dá o trânsito entre artista, universidade, pesquisa e sociedade?

AA: Me formei nesse ambiente. Sou completamente filho da conexão entre arte e universidade. Fiz graduação em Artes Cênicas na ECA, em teoria do Teatro, depois direção teatral. Fiz mestrado, doutorado, dei aula em várias escolas. Fui professor da Unicamp. Sou docente do CAC (Departamento de Artes Cênicas) há 16 anos.

Acho que tanto meu trabalho no *Vertigem* como artista, como meu trabalho na curadoria da *MITsp*, em ambos os campos são profundamente atravessados por essa vivência universitária.

Vemos ainda gente que tem problemas com a academia. Acho que pelo contrário, o fato de estar numa universidade valoriza a pesquisa. Estou junto com os alunos fomentando a pesquisa ou pesquisando junto com eles. Acredito que essas convivências alimentam profundamente minha prática no *Vertigem*. De fato,

estes campos juntos alimentam minha pesquisa enquanto artista fora da universidade e também acrescenta elementos para pensar um projeto curatorial.

É curioso, quando pensamos nos processos de investigação do *Vertigem*, que são processos longos, atravessados por seminários, leituras, pessoas que vem conversar com o grupo, investigações de longo prazo. Todas estas ações são marcadas por um espírito universitário, ou melhor, uma pesquisa universitária.

Quando penso na curadoria da *MITsp* uma das primeiras propostas foi de um diálogo da *MITsp* com os programas de pós-graduação em artes cênicas porque acredito serem os lugares onde há pesquisa de ponta feita no País em termos de teatro e dança. Desde a primeira edição da *MITsp*, criou-se uma conexão com os programas de pós-graduação. Lembro que o catálogo da *MITsp* é proposto como *Catálogo e Revista de pós*. Assim, convidamos professores dos programas de pós-graduação do Brasil a escreverem um artigo inédito sobre um artista, ou uma determinada obra. Essa ação resulta num material que é um híbrido, quer dizer, um catálogo normal e uma revista de pós com artigos, ensaios de professores universitários.

O diálogo entre a universidade e o festival aparece nesses exemplos que descrevi, como também em outras instâncias como mesas de discussões transversais em que pessoas ligadas às universidades debatem questões ligadas ao teatro. E neste caso, não precisam ser pessoas de teatro, mas também estudiosos comprometidos com outros campos de conhecimento. Lembro que há curadores na mostra que são professores universitários como o Fernando Mencarelli, professor da UFMG, a Silvia Fernandes, professora aqui do CAC (Departamento de Artes Cênicas), a Maria Fernanda Vomero, que está fazendo doutorado aqui no CAC. São pessoas que estão neste corpo curatorial ajudando a pensar o vínculo com a universidade.

A *MITsp* tem um vínculo muito forte com a universidade. Precisamos reconhecer que um dos lugares em que a pesquisa em teatro mais avança é justamente no âmbito das universidades. Desse modo, esse comprometimento com o vínculo da pesquisa no processo de seleção da *MITsp* e na sua programação parece natural e orgânico.

No meu caso, e percebo em outros colegas do departamento, inclusive em você, acredito que esse trânsito entre a prática artística, a pesquisa universitária e o diálogo com a universidade não é um problema. Pelo contrário, ele é extremamente alimentador e inspirador. Essa conexão abre possibilidades. Não quer dizer que seja a única forma, pois existem artistas que vão por outros caminhos. Porém, no meu caso, faz um sentido enorme pensar e produzir arte implicado com o ambiente acadêmico.

BIOGRAFIA

Antônio Araújo é diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor do Departamento de Artes Cênicas na ECA-USP. Com o Teatro da Vertigem dirigiu O Paraíso Perdido; O Livro de Jó; Apocalipse 1,11; BR-3; Bom Retiro 958 metros, entre outras criações. Foi convidado para ministrar cursos relativos a *site specific* e *performance* urbana internacionalmente. Recebeu recentemente a Golden Medal na categoria Best Realization of a Production para BR-3, na Quadrienal de Praga 2011.

Entrevista com Cibeles Forjaz

Helena Bastos

HB: Cibeles, vamos iniciar abordando a diretora teatral. Você percebe no processo da sua trajetória artística uma condução que no tempo foi se transformando em um conceito de direção?

CF: Acho que sim. Quando jovem, eu entendia direção como “a encenação”, ou seja, aquele velho conceito do Gordon Craig, do grande maestro de todas as linguagens. Um entendimento: o diretor saberia organizar formalmente todas as linguagens do espetáculo, espaço cênico, luz, atores, texto, criando a encenação. Eu imaginava o papel da direção dessa forma. Pensar dessa maneira trás uma responsabilidade de ser o grande criador do espetáculo.

No tempo, fui percebendo várias coisas. Desde aquelas mais ligadas ao processo pessoal de criação, como a percepção de que a direção depende de uma escuta e também de uma sensibilidade para lidar com as diferenças. Então, não basta criar coisas da sua cabeça, precisa ter essa malemolência do coletivo, que é lidar com várias pessoas.

Se tem um conceito que fui criando a respeito de direção durante a minha vida é que o diretor mais do que um criador das formas do espetáculo, ele é um construtor de caminhos. Ou seja, a criação do espetáculo é um trabalho coletivo. É óbvio que depende num certo momento de uma síntese, de um olhar de fora que diz respeito ao diretor. Tem escolhas, principalmente, no que diz respeito às últimas escolhas que dependem de uma articulação entre várias linguagens que estando no lugar de direção não pode se esquivar. Porém, no processo de criação o papel do diretor tem a ver, antes de tudo, com um diretor pedagogo ou um construtor

de caminhos da criação em coletivo.

Entendo que cada linguagem tem um criador. Os atores que estão em cena são os grandes criadores tanto da ação dramática quanto daquilo que é indizível, isto é, que está nas intenções, nos subtextos, no subterrâneo da peça e o diretor é aquele que é parceiro de todos, mas não faz nada sozinho. Assim, o grande trabalho é construção de um processo coletivo. E grande parte da possibilidade de todas aquelas pessoas criarem juntas depende da condução do processo, mais do que se fará no fim que é a resolução das formas do espetáculo. Compreendo que estas resoluções chegam cada vez mais em coletivo. Desse modo, o diretor é um catalisador da energia do trabalho coletivo.

HB: A questão da luz é uma conexão bastante implicada no seu olhar enquanto diretora. No seu processo quem veio primeiro, a luz ou a diretora? Como se dá essa parceria, luz e direção, quando você se lança em uma nova investigação cênica?

CF: Primeiro veio a diretora. Corrigindo, primeiro veio a “rata” de teatro. Falo isso por ser o teatro uma arte tão do coletivo. Entendemos que para realizar precisamos fazer de tudo. Tem um lado de fazer acontecer, de articulação com todo mundo, da produção e de estar ali para o que der e vier. Isso significa fazer o que for necessário para que aquilo que se quer dizer chegue ao público. Creio que essa visão veio antes.

Igual a todos, lembro que o primeiro desejo em relação ao teatro era estar em cena. Isto é, ser atriz. Esta é a visão que se tem. No meu caso, era muito jovem, na verdade, criança, tinha nove anos quando resolvi que ia fazer teatro. O entendimento sobre fazer teatro passa por estar em cena. É a porta de entrada porque é o que a gente vê. Mas, assim que comecei, devia ter uns 15 ou 16 anos, resolvi que queria dirigir. Sempre tive uma atenção para o todo, para o fazer acontecer, para organização do coletivo, para articulação das linguagens. Sempre gostei muito de luz.

Particpei do primeiro grupo com 15 anos e já fazia luz. Aliás, fazia desde a rifa para pagar produção até

a luz e o espaço cênico. Eu estava em cena também. Construíamos dramaturgia a partir de improviso. Eu já tinha a ideia dos atores criadores que faziam de tudo. Assim, comecei a me interessar mais pelo tudo do que estar em cena. Resolvi que queria dirigir aos 16 anos.

Foi curioso que quando decidi ser diretora percebia um estranhamento a minha volta. Como? Você dirigir? Mulher? Tão pequenina! Como que é? Existe um preconceito sobre o que é o diretor. Constrói-se a imagem de um homem grande, autoritário. E eu sou o oposto disso tudo. Mas sempre quis dirigir. Entrei aqui no Departamento de Artes Cênicas para fazer direção e logo articulamos um pequeno grupo no primeiro ano para fazer uma peça e eu a dirigi.

Aliás, outro dia eu e o Tó (Antônio Araújo), parceiro de vida toda nos lembramos. Estavam em cena ele, a Lúcia (Lúcia Romano) e o Wanderley Bernadino, amigos da vida toda. A peça estreou na Avenida São João com a Ipiranga, no centro de São Paulo à meia noite, na rua. Enfim, sempre quis dirigir.

Mas a luz veio em decorrência, exatamente por conta do primeiro grupo universitário que nós tivemos, que era a Barca de *Dionísios* (1987-1991). A gente foi fazer o *Leôncio* e *Lena*, do Georg Buchner, e eu fazia aula de iluminação. A gente começou em 1985, logo no primeiro ano e estreamos o espetáculo em 1987. E retomando ao termo “rato” de teatro que faz tudo de que precisa. No meu caso, fazia o curso de luz aqui no CAC (Departamento de Artes Cênicas) e tínhamos um iluminador que apesar de competente, nunca ia aos ensaios. Portanto, ele não conhecia profundamente o espetáculo. Eu era assistente de direção. A direção era do Wiliam Pereira. Todos da nossa turma estavam em cena e eu acabei fazendo a luz. E ela ficou muito boa. A peça era ótima. Fizemos no SESC Pompéia, num grande galpão.

O trabalho acabou virando um espetáculo importante dessa nova geração. Ganhamos muitos prêmios e eu virei iluminadora. Como a luz era uma questão forte no espetáculo, começaram a me chamar para fazer a luz de outras peças. Foi o nosso primeiro espetáculo profissional em que eu fazia assistência de direção e a luz.

De fato, eu ainda estava na escola e comecei a receber muitos convites para iluminação. Nos anos de escola, saí de casa, e fazia o curso de direção aqui no CAC. Ao mesmo tempo eu vivia como iluminadora. Meu ganha pão era a luz. Brinco que aprendi a dirigir iluminando e aprendi a iluminar dirigindo. Sei que minha luz - e foi o Zé Celso quem me alertou para esse modo - é uma “luz diretora”. Essa percepção parte do entendimento que penso bastante sobre o foco da encenação, em contar história, tenho um olhar muito ligado à condução do trabalho, a articulação entre espaço e tempo, edição do olhar do espectador, por exemplo. Então, há um olhar para a luz bem de direção.

Por outro lado, a luz me permitiu trabalhar com muitos diretores, atores e gente de teatro das gerações anteriores. Desde as grandes musas, da geração dos anos quarenta, cinquenta, como por exemplo, a Tônia Carreiro. Trabalhei também com muitos diretores como Antônio Araújo e Cristiane Paoli Quito. Na verdade, da minha geração, creio que trabalhei com quase todos os diretores e vários grupos também.

Acho importante também falar que durante alguns anos, que foram poucos, também fiz bastante “teatrão”. Todo esse percurso me proporcionou experiências em que pude compreender as várias formas de produção teatral e como elas funcionavam. Desse modo, pude escolher o meu caminho, já com um conhecimento de causa por ter vivido muitas experiências diferentes. Desde aquelas dentro da universidade, das convivências com os grupos jovens, até as experiências de ópera e grandes espetáculos comerciais. Eu lidava com pessoas muito diferentes e aprendi com todas. Aprendi muito sobre teatro com todas essas formas que me eram apresentadas. Lembro que Cacilda Becker falava que “todos os teatros são meus teatros”. Realmente, aprendi com todos. Porém, pude num certo momento escolher o que eu desejava fazer no teatro. Percebia em mim uma certa maturidade pelo fato de ter experimentado muita coisa e também de ter visto muitos diretores trabalhando.

Lembro que a formação do diretor muitas vezes é muito solitária. Talvez pelo fato de ser responsável por muita coisa, apresentar-se muito jovem e ficar um pouco autocentrado. É muito importante vermos como outros diretores criam. Por isso, acho muito importante o incentivo aos estágios. Em todo esse processo é

importante ver uma geração passar o bastão para outra. Antes de ter as escolas, o diretor se formava no teatro, vendo, isto é, sendo assistente ou ator. Quer dizer, acompanhando o trabalho dos mais velhos. Assim como a luz.

Normalmente temos gerações de pessoas que foram assistentes de outras e que num percurso começam a iluminar. Então, tem a prática teatral, de uma profissão que tem um ofício que se aprende com a geração anterior. Acho que a luz permitiu que ao mesmo tempo eu tivesse uma formação acadêmica, “práctateórica” dentro da universidade, também tive uma vivência do ofício. E posso afirmar, com duas gerações anteriores.

HB: Ainda nesse encontro entre direção e luz, o que significa dizer que a visão é uma relação ativa entre sujeito e objeto. Fale um pouco sobre o ato de olhar o mundo, que exige implicação entre propriedades supridas pelo objeto e a natureza do sujeito que observa.

CF: Todo o meu trabalho, tanto na luz como na direção, olha muito o público. Acho muito importante o público. Até por isso, acho que é um pouco falácia essa questão de resultado e processo no teatro, porque o processo continua e ele precisa do olhar do outro. Creio que o processo de teatro tem momentos de isolamento do grupo que cria. Mas ao mesmo tempo, precisa muito do olhar do outro para se entender.

Faço uma ponte com a ideia da formação de identidade para o Lacan (Jacques-Marie Émile Lacan). Para você conhecer precisa do olhar do outro para se ver, para se constituir, para se conter. Enfim, para entender suas fronteiras.

No teatro, essa relação acontece da mesma forma. Isto é, ele se dá nessa relação entre a cena e o público. E também a partir da imaginação criadora do público. Entendo que o público não é alguém que recebe informações. Igual como tratamos com signos simples, em que a pessoa recebe uma informação, um conteúdo, entende, não entende. Ir ao teatro enquanto espectador é um ato criador também. É um ato imaginativo. O teatro lida muito com a imaginação do público.

Assim como a imagem se forma no cérebro e, portanto, é sempre uma relação entre aquilo que está no mundo, a luz faz esse trânsito. A luz tem uma fonte. Por exemplo, estou vendo um passarinho agora no teto, no sol. Então, o sol ilumina o passarinho, os raios do passarinho atingem meu olho. O olho já é um pequeno cérebro que forma uma imagem invertida na retina, que por impulsos nervosos chega até o cérebro. É um processo muito complexo. A percepção acontece no cérebro. Então, o ato de olhar é um gesto criativo porque é uma imagem que eu crio de alguma coisa que está lá e que me manda luz refletida.

Se o passarinho é como estou vendo, ninguém vai saber. O cérebro é criador na formação das imagens e na percepção como um todo. Ver é um ato criador, assim como, um bom teatro, na minha opinião, é aquele que pressupõe uma plateia criadora. Assim, cria lacunas e espaços para a imaginação do espectador participar ativamente da peça.

HB: Finalmente, você se percebe uma artista em que a cada novo projeto é um tipo de investigação que norteia o seu olhar, o seu fazer? Como se dá essa relação com a universidade? Como você entende a natureza da pesquisa do artista na universidade? Qual a relevância desse diálogo entre artista e universidade e vice-versa?

CF: É uma pergunta muito importante para nós artistas que estamos na universidade também. Qual o lugar da pesquisa artística dentro da universidade? É um tema que tem povoado muito minha cabeça, meu fazer, o meu tempo. Porque sempre fui uma pessoa do teatro, mas com uma relação umbilical com a universidade. Primeiro porque estudei aqui no CAC e depois porque fui concebida no CRUSP (Conjunto Residencial da USP). Meus pais moravam lá, eram estudantes. Eu nasci e eles ainda eram estudantes. É óbvio que tenho uma relação com a universidade que tem a ver com minha história.

Me formei em 1989 e não peguei o meu diploma. “Fui pra vida”. Fui pisar na USP dezesseis anos depois, quando o Jacó Guinsburg me convocou para fazer pós-graduação. Ele exigiu que eu viesse cursa-la no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, aqui na ECA. Devo a ele esse retorno.

Quando voltei para fazer o primeiro curso na pós com meu professor de iluminação, o Hamilton Saraiva, que foi quem me iniciou na luz, ele adoeceu. Assim, a Karen Muller, que era a chefe do Departamento de Artes Cênicas na época, me convidou para substituí-lo na graduação como professor conferencista.

Dei um ano de aula, creio que foi em 2005. Esse fato fez com que eu também tivesse a oportunidade de passar um ano experimentando caminhos que nunca tinha feito no papel de professora, inclusive para saber se eu gostava desse lugar: dar aulas. Eu me apaixonei pela docência. Creio que é uma ação que está sempre te instigando a estudar mais, a não se conformar com um conhecimento estático. Existe uma exigência de estudo e aprofundamento no espaço de docência que reconheço ser muito importante para o artista que investiga o seu fazer. Que reflete profundamente sobre o seu fazer. Nesse contexto, escrever significa uma articulação de pensamento que aprofunda as próprias formas do fazer. Eu senti que seguir a carreira docente seria uma estratégia importante para o meu desenvolvimento como artista também.

Vale a lembrança que docência é uma profissão de fé, assim como o teatro.

Depois que entrei no Departamento de Artes Cênicas, que passei pelo concurso público, fiz mestrado, doutorado e comecei a entender o que é a pesquisa no seu dia a dia. Há uma questão: se um artista entra na universidade e, por alguma razão, tem que deixar de ser artista, com certeza ele será pior enquanto professor e pesquisador. Ele irá se distanciar do seu objeto e do próprio fato dele também ser sujeito de um objeto. O espetáculo é um espaço curioso, pois para ele existir passa por uma instância em que o criamos, o parimos. Porém, o espetáculo fica independente de nós depois que vai a público e que estreia. Igual a um filho. Depois que parimos um filho, esse se torna ele mesmo. O filho cria uma independência que é dele. O mesmo se dá na estreia de um novo espetáculo.

Assim, a reflexão te permite voltar à criação com um outro olhar. Permite a reflexão tanto sobre a peça, sobre o processo, sobre quais são os processos de criação, relacionar o seu processo criativo com outros, tanto na história do teatro como com seus contemporâneos. Sinto que a pesquisa aprofundou bastante o meu

processo como artista. Percebo que tenho muito a dar na pesquisa exatamente porque sou artista. Tanto é que grande parte da minha produção científica, uma parte são as minhas peças, a outra parte são os livros que a companhia, a *Companhia Livre*, começou a escrever a partir dos processos de criação. São livros que partem desde o relato de processo até estudo de processo e também a reflexão sobre o que é a peça, como ela se relaciona com a plateia, no que ela vem contribuir para a sociedade como um pensamento sobre a própria sociedade.

Comecei a entender que essa relação entre teoria e prática, a própria *práxis* da arte na qual refletimos sobre o que fazemos era fundamental tanto para minha permanência como uma pessoa ativa, produtiva, me desafiando como pesquisadora e docente como para minha prática teatral. Percebo que ainda as pessoas não compreendem esse tipo de conexão. É fácil entender que um pesquisador das humanas faça uma pesquisa bibliográfica, em fontes primárias ou não. Também se entende que um físico precisa ir a um laboratório fazer experiências e refletir sobre essa ação. Mas é difícil entender um espetáculo teatral como um laboratório de pesquisa.

Trabalhos coletivos como teatro e cinema, na maioria das vezes, são vistos como se fossem produtos culturais. É diferente um espetáculo comercial, em que se pega um texto, se monta em três meses e um espetáculo em que se apresenta para o público um processo de pesquisa que dura um ano, um ano e meio. Que parte de um tema, ou de uma questão. Que se articula vários ramos do conhecimento.

No nosso caso, a *Companhia Livre*, começamos a trabalhar com antropólogos, historiadores, pessoas das Letras. Inclusive, há dois professores da antropologia que são o Pedro Cezarino e o Renato Sztutman, que eu conheço há muitos anos e que trabalham com perspectivismo ameríndio, um conceito criado pelo Eduardo Viveiros de Castro. Ambos trabalham conosco há sete anos. O Renato Sztutman com a *Companhia Oito de Dança* e o Pedro Cesarino, com a *Companhia Livre*.

É visível que vamos estabelecendo uma possibilidade de pensar uma interpretação brasileira, o que é

um teatro épico brasileiro, que carrega tanto nos seus temas e nas questões que são tratadas em cada espetáculo e que tem que virar dramaturgia, quanto na forma de atuar, na linguagem do corpo, no repertório corporal, na forma de escrever e falar, um trabalho brasileiro. Quer dizer, não temos somente como base os grandes encenadores do teatro mundial, mas a nossa história, a nossa sociologia, a nossa antropologia e principalmente, a nossa raiz cultural, que deu origem a língua do jeito que falamos.

A nossa cultura não é uma. Ela é múltipla e plural. O Brasil é um país tão grande e com tantas culturas envolvidas, que é o caso de todos os povos ameríndios que têm muitas culturas riquíssimas que mal conhecemos. Me interesse pelo cruzamento entre diferentes campos do conhecimento, principalmente da relação entre história, antropologia e teatro.

Esse interesse tem a ver com criar uma interpretação nossa, uma forma nossa baseada numa história socioeconômica cultural brasileira. Acho que essas relações dependem da prática. Senão, ficaremos sempre reproduzindo os grandes mestres do teatro universal e seus discursos. Ficaremos, no máximo, copiando tudo. Agora, para realmente constituir uma pesquisa teatral e uma linguagem teatral específica, própria, é preciso prática e a prática do teatro depende de muitas pessoas. Assim como o laboratório precisa de uma verba para que se faça uma pesquisa de longo prazo e precisa de uma equipe realizando, o teatro também precisa disso. Então, com certeza, a *Companhia Livre* é o meu laboratório de pesquisa teatral e como uma companhia vai atrás da verba de pesquisa para poder passar o ano ensaiando, para poder passar muito tempo trabalhando e produzir nossas próprias reflexões. Assim, criar um trabalho didático e social que a companhia também agrega.

Cada vez mais precisamos aprender quais são os caminhos dentro da universidade para fazer esse link oficial. Isto é, fazer um grupo de pesquisa, de transformar esse trabalho num laboratório de pesquisa dentro da universidade, de preferência com ações diretas com a academia. Pontuo que na *Companhia Livre* tem a Lúcia Romano que é professora da UNESP, o Pedro Cesarino e Renato Sztutman que são professores da FFLECH.

De todo modo, vejo que essa relação com outras áreas da ciência humana enriquecem bastante o teatro. Essa implicação tem a ver também com a relação entre teatro e universidade. Assim como a prática teatral pode contribuir muito para a universidade e para a cultura brasileira. A universidade também traz para o teatro um outro nível de reflexão, de aprofundamentos. Inclusive alguns procedimentos de pesquisa que podemos usar tanto na nossa prática teatral como na dança ou no cinema no processo criativo.

Tanto no olhar para o processo como no próprio processo.

BIOGRAFIA

Diretora e iluminadora teatral, professora e pesquisadora. Graduada em Artes Cênicas com habilitação em direção teatral pela Universidade de São Paulo (1989), Mestrado em Artes (2008) e Doutorado em Artes Cênicas (2013), pela Universidade de São Paulo (USP). É docente e pesquisadora do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo desde 2006, onde leciona iluminação e direção teatral no Bacharelado. É diretora artística do grupo de teatro Cia. Livre. Ganhou vários prêmios, entre eles, APCA 1989, Mambembe 1996, APCA 1998, Qualidade Brasil 2002, APCA e Shell 2004, Shell 2007 e APCA 2010. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro, iluminação cênica, direção teatral, pedagogia do teatro, projeto teatral, leitura encenada, construção de Texto e Cena em processo colaborativo e cruzamentos de linguagens com a dança e artes plásticas.

Esculturas Breves surge na discussão sobre espaço entre corpo e cidade a partir de moveres entre aproximações e distanciamentos.

A ideia das Esculturas Breves foi surgindo no processo e pesquisa do projeto que elegeu o Largo da Batata em Pinheiros, cidade de São Paulo, como o ambiente de residência.

Foram oito meses de investigação e intervenção no Largo da Batata.

No tempo, reconhecemos estas intervenções enquanto instalações coreográficas, isto é, espacialidades engajadas criticamente a partir de uma dramaturgia amparada por ações do corpo na exploração de um tempo presente.

Um tipo de imagem atravessa o corpo

inês correa/ artigo visual





























FICHA TÉCNICA

Concepção e Direção: Helena Bastos

Bailarinos/Performers: Beatriz Id Limongelli, Carolina De Nadai, Clóvis Lima, Danilo Sene, Flávia Scheye, Felipe Rocha, Helena Bastos, Lucas Abe, Marcus Garcia, Raul Rachou, Tatiana Melitello e Viviane Ferreira.

CRONOGRAMA

1ª Escultura Breve: 31 de agosto de 2014

2ª Escultura Breve: 28 de setembro de 2014

3ª Escultura Breve: 26 de outubro de 2014

4ª Escultura Breve: 30 de novembro de 2014

5ª Escultura Breve: 14 de dezembro de 2014

6ª Escultura Breve: 25 de janeiro de 2015

7ª Escultura Breve: 8 de fevereiro de 2015

8ª Escultura Breve: 29 de março de 2015

Ensaaios

Sônia Salzstein
Elizabeth Silva Lopes
José Batista (Zebba) Dal Farra Martins
Rogério Luiz Moraes Costa

Artigos

Adriana Banana
Ana Teixeira
Helena Bastos

Entrevistas

Antônio Araújo
Cibele Forjaz

Idealização

Helena Bastos

Organização

Helena Bastos
Raul Rachou

Produção

Dionísio Produções (Cristiane Klein)

Fotografias e Edição de imagens

Inês Correa

Projeto Gráfico e Diagramação

Juliana Vinagre

Revisão de texto

Débora Toledo

Produção:



Apoio:



Realização:





MUSICAREAR

Corpo e Cidade

moveres entre aproximações e distanciamentos