



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

André Luiz Santos da Silva

**Lugar e participação em *senha de acesso*:**


**práticas entre estúdio, palco e espaço urbano em dança contemporânea**

Rio de Janeiro

2013

André Luiz Santos da Silva

**Lugar e participação em *senha de acesso*:  
práticas entre estúdio, palco e espaço urbano em dança contemporânea**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S586 Silva, André Luiz Santos da  
Lugar e participação em “senha de acesso”: práticas entre estúdio,  
palco e espaço urbano em dança contemporânea / André Luiz Santos  
da Silva. – 2013.  
100 f.: il.

Orientador: Ricardo Roclaw Basbaum.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Dança – Teses. 2. Artistas – Teses. 3. Interação social – Teses.  
4. Corpo como suporte da arte - Teses. I. Basbaum, Ricardo. II.  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III.  
Título.

CDU 793.3

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

André Luiz Santos da Silva

**Lugar e participação em *senha de acesso*:  
práticas entre estúdio, palco e espaço urbano em dança contemporânea**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em 02 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Ricardo Roclaw Basbaum (Orientador)  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof. Dr. Luiz Cláudio da Costa  
Instituto de Artes - UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Lígia Losada Tourinho  
Escola de Educação Física e Desportos - UFRJ

Rio de Janeiro

2013

Para Leandro

## AGRADECIMENTOS

Aos Deuses e Deusas, pela intuição dos melhores caminhos.

Aos meus pais, Neno e Rose, que souberam compreender minha opção pela arte.

À minha irmã, Nina, por não conseguir me ver fazendo outra coisa que não dança.

A Leandro Cristóvão, pelo amor e cuidado que transbordam em todos os âmbitos da vida.

Às minhas amigas e amigos, em especial Eni Nunes, por compreender minha ausência nos eventos.

A Maria Inês Galvão, que já vislumbrava esta aventura desde a graduação.

A Roberto Borges, por me indicar que o caminho de volta à academia estava aberto.

A Denise Espírito Santo, pelo incentivo fundamental à minha inscrição neste programa.

Às minhas companheiras e companheiros de mestrado, em especial Aldene Rocha, Aline Oliveira, Raíssa Ralola, Sara Panamby e Tatiana Klafke, pela amizade e cumplicidade que ultrapassam as paredes da UERJ.

A Wagner Carvalho, pelo estímulo às parcerias.

Ao meu xará André Masseno, pelas correspondências e belas palavras.

A Carmen Luz, pelo suporte e reconhecimento constantes.

A Adriana Barcellos, Aluisio Flores, Fábio Honório e Monica da Costa, pela paciência, dedicação, brilho e companhia em *senha de acesso*.

A Esther Weitzman, por saber, como poucos, acolher na diferença.

A Ananda Felipe, Marina Pacheco, Marina Alves e Aline Macedo, por suas luzes.

A Monica da Costa, por promover reconexões com valores que me são tão caros.

A Alissan Maria da Silva, pelo silêncio e potência de nosso encontro.

A Denise Stutz, pela gentileza, abertura e colaboração.

A todas/os as/os artistas que menciono ao longo do texto da dissertação, por me fazer companhia na escrita-caminhada.

À CAPES, por tornar possível este trabalho.

A Lígia Tourinho, pela carta de recomendação no processo seletivo do programa e, agora, pela companhia mais do que bem-vinda na defesa do mestrado.

A Maria Ignez Calfa, pela carta de recomendação, e por ser esta mestra-mãe inspiradora de tantas/os estudantes de dança na UFRJ.

A Eleonora Fabião, pela valiosa contribuição na etapa de qualificação.

A Luiz Cláudio da Costa, por acompanhar meu trabalho ao longo destes dois últimos anos, pela presença generosa na etapa de qualificação e, agora, na banca de defesa.

A Ricardo Basbaum, por me mostrar que é possível equilibrar tantos pratos no ar sem perder a gentileza e a competência da coreografia.

(...) E ela o atraía para si e ia caminhando pela mata,  
sutilmente tomando a direção da cidade.  
Mais dança, mais mel, mais sedução (...)  
*Reginaldo Prandi*



## RESUMO

SILVA, André Luiz Santos da. *Lugar e participação em “senha de acesso”*: práticas entre estúdio, palco e espaço urbano em dança contemporânea. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Esta dissertação propõe reflexões em dança contemporânea a partir de duas palavras-problema: lugar e participação. Recomendado como caminhada, o texto se estrutura em torno do processo criativo do espetáculo *senha de acesso* (2011), de André Luiz Santos da Silva (André Bern em artes), para aventurar-se transversalmente por trabalhos de outros artistas (Coletivo Pague Leve, Denise Stutz, Gustavo Ciríaco & Andrea Sonnberger, Hélio Oiticica, hello!earth, Jérôme Bel, Morena Paiva, Victor D’Olive, Yoko Ono) que evidenciam: 1) um entendimento de existência no mundo que propõe novas bases nas quais pode se dar o encontro entre artistas e público; 2) fricções promovidas nos deslocamentos e experimentos criativos entre estúdio, palco e espaço urbano; e 3) uma noção de corpo enquanto lugar em dança contemporânea. Para tanto, são disponibilizados trechos de conversas, notas de campo e relatos de artistas que se entrecruzam a análises de cenas de *senha de acesso* e de outras criações em dança contemporânea.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Lugar. Participação. Senha de Acesso.

## ABSTRACT

SILVA, André Luiz Santos da. *Place and participation in “senha de acesso”*: practices between studios, stages and urban spaces in contemporary dance. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

This study proposes reflections in the field of contemporary dance that stem from two problem-words: place and participation. Recommended as a city walk, the text is structured around the creative process of *senha de acesso* (2011), a choreographic piece by André Luiz Santos da Silva (as known as André Bern in the arts scene), in order to crisscross a number of works by other artists (Coletivo Pague Leve, Denise Stutz, Gustavo Ciríaco & Andrea Sonnberger, Hélio Oiticica, hello!earth, Jérôme Bel, Morena Paiva, Victor D’Olive, Yoko Ono) that highlight: 1) an understanding of existence in the world that suggests new bases on which the relationship between artists and the public can happen; 2) tensions promoted in the trajectories and creative experiments conducted between studios, stages and urban spaces; and 3) a notion of body understood as place in contemporary dance. To this end, excerpts of conversations, field notes and artists’ accounts are made available in the act of interweaving the analysis of scenes from *senha de acesso* with contemporary dance pieces by other artists.

Keywords: Contemporary dance. Place. Participation. Senha de Acesso.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1 –	Três etapas do desenvolvimento do logotipo do espetáculo <i>senha de acesso</i> .....	25
Figura 2 –	Registro de encontro com Adriana Barcellos em diário de pesquisa	34
Figura 3 –	Adriana executa memorável nº 16 .....	35
Figura 4 –	Adriana rememora coreografia de Monica da Costa durante ensaio ..	35
Figura 5 –	Denise Stutz em <i>3 solos em 1 tempo</i> .....	42
Figura 6 –	Denise dança pas-de-deux com a plateia, sentada numa cadeira .....	42
Figura 7 –	Variação do memorável nº7, incluindo jogo de palavras escritas na pele .....	46
Figura 8 –	Fábio Honório ensaia seu quadro sob minha orientação .....	47
Figura 9 –	Em <i>Repitologia</i> , Victor D’Olive convida dois voluntários para experimento em cena .....	48
Figura 10 –	Dois voluntários tentam impedir que Victor execute um determinado movimento .....	48
Figura 11 –	Com a legenda “Aos meninos e meninas de Realengo: também nos sentimos encurralados”, produzimos fotos em que aparecíamos de costas, fazendo referência à maneira como algumas crianças foram assassinadas na chacina .....	52
Figura 12 –	Monica utiliza um lápis dermatológico nas primeiras tentativas de escrita na pele .....	58
Figura 13 –	Em seu quadro, Aluisio Flores dispõe sacolas plásticas em fila .....	62
Figura 14 –	Aluisio “calça” sacolas plásticas causando impressão de luva .....	63
Figura 15 –	Memorável nº 1, realizado em estúdio por Esther Weitzman .....	65

Figura 16 – Em <i>Aqui Enquanto Caminhamos</i> , participantes e performers deslocam-se pelas ruas dentro de uma faixa elástica branca .....	69
Figura 17 – Menu de danças em <i>Venda de Performances</i> , do Coletivo Pague Leve .....	71
Figura 18 – Cláudia Müller “entrega” sua <i>Dança Contemporânea em Domicílio</i> .....	71
Figura 19 – Apresentação de <i>the jockey</i> , no Teatro Cacilda Becker (RJ) .....	73
Figura 20 – Objeto desenvolvido por Ricardo Basbaum no âmbito de seu projeto NBP .....	73
Figura 21 – Lígia Tourinho testa microfone usado pelo público para coreografar bailarinos em <i>Jogo Coreográfico</i> .....	74
Figura 22 – <i>Crua</i> , de Iara Cerqueira .....	74
Figura 23 – Primeiro experimento com filme plástico .....	75
Figura 24 – Micheline Torres, em <i>Carne</i> .....	77
Figura 25 – <i>Passificadora</i> , em apresentação no congresso internacional Queering Paradigms 4 .....	77
Figura 26 – De cima para baixo: saliva em <i>Glass</i> , de Paul McCarthy; saliva e suor em <i>Passificadora</i> ; barro em <i>Transfiguration</i> , de Olivier de Sagazan; e ketchup em <i>Encarnado</i> , de Lia Rodrigues .....	80

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
1	<b>LUGAR, PARTICIPAÇÃO E DANÇA EM <i>SENHA DE ACESSO</i></b> .....	21
1.1	<b>28 de abril de 2011</b> .....	21
1.2	<b>O que move <i>senha de acesso</i> e a metáfora da pesca</b> .....	22
1.3	<b>Instruções e “memoráveis”</b> .....	24
1.4	<b>“Perguntas irritantes” sobre lugar e participação em dança contemporânea</b> .....	27
1.5	<b>Anotação 1</b> .....	29
2	<b>PARTICIPAÇÃO: PAS-DE-DEUX COM A PLATEIA</b> .....	30
2.1	<b>10 de outubro de 2012</b> .....	30
2.2	<b>A chegada de Adriana Barcellos</b> .....	30
2.3	<b>Um entendimento de memória</b> .....	31
2.4	<b>Adriana e suas memórias inventadas em <i>senha de acesso</i></b> .....	33
2.5	<b>Anotação 2</b> .....	36
2.6	<b>Encontros fortuitos: “presente encenado” e “memória inventada”</b> .....	39
2.7	<b>Rascunhos de memórias coreográficas com Fábio Honório</b> .....	41
3	<b>LUGAR: CORPO DE MEMÓRIAS</b> .....	50
3.1	<b>18 de julho de 2011</b> .....	50
3.2	<b>As cartografias de Monica da Costa</b> .....	51
3.3	<b>Anotação 3</b> .....	54
3.4	<b>Anotação 4</b> .....	55

3.5	<b>Lugar-corpo de encontro</b> .....	56
3.6	<b>Anotação 5</b> .....	59
3.7	<b>Memoráveis e registros afetivos</b> .....	61
3.8	<b>Jornadas exploratórias pela cidade</b> .....	66
3.9	<b>Anotação 6</b> .....	70
3.10	<b>Um lugar para o meu corpo ou um epílogo</b> .....	72
3.11	<b>Anotação 7</b> .....	79
4	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	81
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	86
	<b>ANEXO A – Lugares e Danças #1: Entrevista com Morena Paiva</b> .....	90
	<b>ANEXO B – Banco de memoráveis</b> .....	96
	<b>ANEXO C – Memorável nº17: perguntas para auto-entrevista</b> .....	99
	<b>ANEXO D – Memorável nº18</b> .....	100

## INTRODUÇÃO

Penso neste exato momento no quão estranhas me parecem todas as primeiras-vezes. Então, escrever estas linhas que funcionarão como senha de acesso à dissertação – um experimento discursivo, artístico e, portanto, poético de análise de alguns caminhos percorridos por mim e outros companheiros artistas – não poderia deixar de soar estranho. Estranho e fascinante porque, nesta tarefa-memorável de arriscar traços, setas que me localizam numa prática auto-exploratória de minha práxis atravessada por tantos outros indivíduos, podem caber diversos desdobramentos do fazer enquanto artista-etc<sup>1</sup> que sou: artista-crítico-de-sua-própria-criação, artista-professor, artista-coreógrafo, artista-bailarino, artista-performer, artista-gestor-de-seus-próprios-projetos, artista-blogueiro, artista-negro-gay-suburbano, artista-colaborador-de-outros-artistas... uma lista que se estica a cada nova interferência, a cada nova ação no mundo e na vida, numa sequência eternamente fadada às reticências, embora nem sempre necessariamente reticente. Uma lista que “indica o caminho e como se percorre o caminho, como se caminha”<sup>2</sup>.

Assim sendo, convido-o a acompanhar-me neste passeio ao longo do qual colete novas pistas sobre as paisagens que tenho acessado e vinculado à minha bricolagem<sup>3</sup>. Acompanham-nos outros artistas – alguns mais conhecidos nossos, outros nem tanto – citações<sup>4</sup>, obras, relatos, memórias, odores, sinestésias, palavras (muitas delas). Com isso, quem sabe, respiremos ares mais ou menos rarefeitos, perfumes diversos, e avistemos detalhes singulares em paragens rotineiras. Entretanto, importa mais e antes de qualquer coisa: flunar, caminhar, permitir-se afetar e ser afetado.

Hoje, penso também que os títulos de meus dois primeiros trabalhos – embora não trate deles aqui – acabaram por dar o tom dos caminhos pelos quais percorri nesta dissertação: *Sem Arrependimento* e *Brinquedo*, ambos de 2000. Uma caminhada não muito comprometida com a coerência das pegadas deixadas para trás, e sim, reverente à ludicidade implícita na diversidade de esquinas e encruzilhadas oferecidas pela vida; ainda que depois de algum tempo, um certo

---

<sup>1</sup> Faço referência ao texto de Ricardo Basbaum, “I love Etc.-Artists”. Disponível em: [http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/ricardo\\_basbaum.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html).

<sup>2</sup> Nota de aula do professor Gilles Tiberghien, em 13 de setembro de 2011.

<sup>3</sup> A organização e apresentação da dissertação procura refletir tal bricolagem. As páginas amarelas contêm notas de campo, relatos de artistas e mitos (denominados Anotações); nas brancas, concentro imagens e fotografias. Entretanto, atendendo às normas técnicas especificadas pela universidade, a versão disponibilizada na Biblioteca da UERJ não apresenta tais características.

<sup>4</sup> A tradução das citações de textos que foram consultados em língua estrangeira é de minha responsabilidade.

sentido insista em se apresentar e confirmar, justificar (?) os passos escolhidos, como numa dança improvisada de par. Me dá a mão?

Esta é uma dissertação que surgiu de exercícios sensoriais, de uma maneira de pensar dança que encontra pares em outros campos expressivos em arte, no fazer cotidiano e em sua potência poética. Assim sendo, só faz sentido falar um pouquinho dessas coisas que andei pesquisando, formulando, inventando, se eu puder compartilhá-las, ainda que por breves instantes, em formato de experiência.

Sim, convido-os a um experimento. Agora, aqui. Proponho uma dança que aconteça aí dentro de vocês. Como se faz? Assim: vocês fecham os olhos – ou imaginam que estão de olhos fechados, caso fiquem tímidos – eu dou algumas instruções, depois um minuto para vocês ficarem consigo mesmos, e prometo que aviso quando for a hora de voltar, de abrir os olhos. Não vai ser longo.

Podemos tentar?

Fechem os olhos. Relaxem os músculos, acomodem-se bem nas cadeiras. Respirem, isso é importante. Então, selecionem o local onde vão dançar. A iluminação. O figurino. Se vão dançar descalços ou não. Se vão dançar sozinhos ou com um par ou em grupo. Qual é a música ou se vai ser no silêncio. Então, quando fizerem as escolhas, dancem, dancem, dancem. Agora eu vou ficar quieto um pouco e deixar vocês consigo mesmos.

.  
. .  
. .  
. .  
. .

Aos poucos, vão terminando a dança, abrindo os olhos...

Como eu disse anteriormente, foram exercícios desse tipo que conduziram a escrita da dissertação que apresento como requisito para obtenção do título de mestre em Artes desse programa. São exercícios que chamo de memoráveis, pois se relacionam com nossas lembranças, memórias, e com o caráter inventivo que elas carregam. Memórias não são baús empoeirados, e foi partindo desse princípio que decidi dedicar algum tempo a pensar como elas [as memórias] poderiam servir como uma plataforma de onde se lançar num projeto de criação coreográfica.



O projeto se chamou *senha de acesso*, pois que a memória era a senha para o que queríamos descobrir, para o que não sabíamos. Não, eu não estava sozinho. Conteí com outros companheiros, além do suporte financeiro da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro. Foi nessa mesma época que ingressei aqui como aluno do programa de mestrado, então foi natural que as discussões, leituras e intensa troca com colegas e professores também fizessem parte do processo de criação coreográfica.

Os memoráveis - lembra, os exercícios sensoriais como o que fizemos juntos ainda há pouco - nos estimularam a experimentar muitas coisas. Muitas aparentemente estranhas a quem não transita pelo universo artístico: dançar de olhos fechados, mostrar o conteúdo de nossas mochilas, cantar na frente do ventilador, contar histórias sem usar palavras, entrevistar a si mesmo, seguir estranhos pelas ruas, fazer tratos com o vento. Então, esses experimentos foram nos levando a sair do estúdio, a testar coisas nas ruas, no banheiro de casa e, mais tarde, em palcos. Por isso, o título da dissertação acabou como: Lugar e participação em *senha de acesso*: práticas entre estúdio, palco e espaço urbano em dança contemporânea. Porque na medida em que nos debruçamos sobre a questão da memória, outras reflexões vieram agregadas: Onde dançamos? Por que caminhos transitamos ao decidir dançar? Dançamos na presença de quem? Para quem? Com quem? Como dançamos? Qual é a nossa dança? São alguns exemplos.

E como a certeza de que não dançamos sozinhos já estava firmada desde o início, fomos buscar, entre outras coisas, quem são esses com quem dançamos. Encontramos outros artistas, escritores, pensadores, cantores, plateias, colaboradores, visitantes. Muita gente. Muitos nomes figuram nessa dissertação. Provavelmente, muitos de vocês que leem este texto agora, também são mencionados.

Minha trajetória neste programa de pós-graduação, estimulada pela interlocução com professores e colegas, progressivamente me conduziu a uma reflexão cada vez mais diferenciada. Diferenciada na medida em que descortinei possibilidades de concretização de uma fala singular enquanto artista, concebida numa conjunção entre três faces de um mesmo fazer: a proposição de processos, a produção de trabalhos e a elaboração de conceitos, teorias e escritos advindos desses processos e trabalhos.

Desde o projeto de pesquisa apresentado à instituição como requisito do processo seletivo<sup>5</sup>, o desejo de voltar a atenção ao campo de ação da performance já estava presente. Um desejo um tanto óbvio para um jovem coreógrafo que busca alargar seus horizontes de experimentação em dança contemporânea<sup>6</sup>.

A superfície de contato entre dança e artes visuais por intermédio da performance já está dada no âmbito da arte contemporânea<sup>7</sup>. Por essa razão, não pretendo me ater a possíveis delimitações e diferenciações entre dança contemporânea e performance. Interessa-me pensá-las integradamente. Em outras palavras, quando falo de dança contemporânea, refiro-me justamente a uma dança líquida, que “vaza” toda vez que se tenta enquadrá-la numa perspectiva mais estreita, redutora<sup>8</sup>. Essa mesma metáfora de liquidez seguirá presente ao longo de todo o texto.

Aqui, uma contribuição é feita aos círculos acadêmicos mais voltados às artes visuais. Ao apresentar artistas de dança cuja interlocução com a performance é evidente, esta dissertação se une aos esforços empreendidos por outros trabalhos do próprio programa<sup>9</sup> na tarefa de tornar mais conhecidas algumas empreitadas criativas – seja de nomes já consagrados, ou de jovens coreógrafos esboçando seus primeiros passos.

Mais especificamente, proponho uma reflexão sobre dança contemporânea em torno de duas palavras-problema: lugar e participação. Examino questões suscitadas na medida em que eu e outros artistas lidamos com as promessas e convenções encapsuladas em cada uma dessas palavras. Como elas são reveladas, desestabilizadas, resignificadas em nossas danças?

A noção de lugar e a participação do público tornaram-se cada vez mais frequentes em minhas reflexões – ainda que de maneira esparsa em meus trabalhos – a partir da colaboração com a dupla dinamarquesa hello!earth<sup>10</sup> em 2008 e 2009. Vera Maeder e Jacob Langaa-Sennek

<sup>5</sup> O projeto intitulava-se “A performance enquanto zona de contato: as relações entre a dança e as artes visuais”.

<sup>6</sup> Espécie de “legião estrangeira das artes”, a performance ainda constitui-se enquanto campo fértil, pautado por uma noção de integração de diversas linguagens e campos expressivos, e enquanto exercício de liquefação de delimitações disciplinares. No entanto, ao promover um trânsito de artistas, ela não se estabelece como seu destino final: “Essa ‘babel’ das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens”. (COHEN, 2002, p.50)

<sup>7</sup> “Dança e performance de movimento são indubitavelmente artes visuais.” (PHELAN, 2011, p.22); “Um número crescente de artistas visuais (...) estão se interessando por dança e coreografia, e integrando-as em seus trabalhos, seja na forma de performances ou vídeos.” (ROSENTHAL, 2011, p.8)

<sup>8</sup> Aqui me aproprio da noção de modernidade líquida do sociólogo Zygmunt Bauman: “A modernidade líquida pode ser caracterizada como um estado no qual importantes oposições que constituíram a estrutura da modernidade sólida têm sido canceladas: oposições entre arte criativa e destrutiva, entre aprender e esquecer, entre passos para frente ou para trás. A ponta foi removida da flecha do tempo; então você tem uma flecha, mas sem ponta.” (BAUMAN, 2007 p.121)

<sup>9</sup> Um bom exemplo é a dissertação de Cláudia Góes Müller, intitulada “Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual”, de 2012.

<sup>10</sup> hello!earth é uma plataforma de projetos de performance em espaços urbanos desenvolvida por Vera Maeder em dupla com Jacob Langaa-Sennek na Dinamarca. Como princípio norteador de suas ações está a noção de “reality show invisível” que, segundo Vera, deixa o público “aberto para experiências múltiplas, pessoais e exclusivas” (GOMES, 2007, p.2). Suas ações

partem do pressuposto de que todos vivemos num “reality show” sem que nos demos conta disso<sup>11</sup>.

Trabalhei com Vera e Jacob em 2008, pela primeira vez, quando conduziram uma oficina para artistas no Rio de Janeiro. Esta culminou na performance *Walking Poem Rio*, apresentada na programação do Festival Panorama<sup>12</sup> do mesmo ano. Em 2009, a convite de Vera, juntei-me aos dois e outros artistas na cidade de Copenhague para a criação de uma nova performance, *tomorrow everything will be different*, apresentada no Festival Metropolis<sup>13</sup>.

A performance envolveu um trajeto a pé na cidade dinamarquesa. No ponto de partida, o público cadastrava um número de celular e recebia um livreto com códigos que deveriam ser enviados via SMS para a central da performance. Cada código sugeria uma “viagem-experiência” distinta pela cidade, que deveria ser vivida individualmente. Após o envio do primeiro código, o público recebia instruções pelo celular que o conduziam a lugares e vivências diversas.

Uma genuína curiosidade no que tange às possíveis relações entre lugar, público e performers certamente ganhou fôlego no encontro com Vera e Jacob. O desenvolvimento de exercícios performativos chamados “memoráveis” no contexto da pesquisa para a criação do espetáculo *senha de acesso*, em torno da qual esta dissertação se estrutura, além de trabalhos como *the jockey* são exemplos mais perceptíveis da influência exercida por tal encontro em minha trajetória criativa.

No entanto, o deslocamento na direção do espaço urbano, promovido por uma oposição dicotômica em relação ao palco em dança contemporânea, não garante aos coreógrafos uma desejada expansão de suas possibilidades criativas. A simples transferência de espetáculos de dança para espaços urbanos, em muitos casos, carrega consigo a reprodução quase fiel de uma organização cênica tradicional: com linóleo e demarcação das áreas destinadas ao público (de um lado) e aos performers (de outro), por exemplo.

Cabe frisar aqui os dois principais sentidos da palavra “lugar” nos quais se apoiam esta dissertação: de deslocamento entre estúdio, palco e espaço urbano; e de corpo enquanto lugar em dança contemporânea. Nesse sentido, alguns estudos sobre “site-specificity” nas artes visuais e na

---

frequentemente envolvem caminhadas pelas ruas, onde o público é estimulado a perceber a cidade a partir de proposições sensoriais.

<sup>11</sup> Eles o denominam “reality show invisível”.

<sup>12</sup> Com 21 anos de existência completos em 2012, o Festival é uma das maiores vitrines de dança contemporânea e artes do corpo no Rio de Janeiro e no Brasil.

<sup>13</sup> O festival bienal ocorre na cidade dinamarquesa de Copenhague e reúne trabalhos de teatro, dança e performance em espaços urbanos.

dança<sup>14</sup> me apoiam numa reflexão sobre como diferentes artistas lidam e propõem com as especificidades dos lugares, sejam eles geográficos, institucionais e/ou discursivos, em que se inserem.

Finalmente, no que se refere à participação, um entendimento de existência no mundo através de “escalas de intimidade”<sup>15</sup> agrega novas camadas sensíveis à discussão sobre em que outras bases pode se dar o encontro entre artistas e público. Além disso, permite-me tecer considerações acerca das noções de “atividade” e “passividade” em tais encontros.

---

<sup>14</sup> Em especial, os estudos de KWON (2002, 2008) e LAWRENCE (2007).

<sup>15</sup> Desde a escala mais íntima, do corpo e da casa, até a mais global, das cidades e países, o crítico cultural Brian Holmes sugere que nossa existência no mundo sustenta-se no constante cruzamento delas. (HOLMES, 2009).

## 1 LUGAR, PARTICIPAÇÃO E DANÇA EM *SENHA DE ACESSO*

### 1.1 28 de abril de 2011<sup>16</sup>

Eni Nunes<sup>17</sup>: O que te inspirou a começar este projeto?

Eu: Queria retomar uma ideia que surgiu lá em 2003, quando passei o ano criando o que viria a ser o *Fugacidades*<sup>18</sup>. Eu chamava de “rascunhos” a maneira como os bailarinos faziam para lembrar as sequências de movimentos que eles tinham criado em ensaios anteriores. Neste projeto [*senha de acesso*<sup>19</sup>], quis usar a palavra “memória” em vez de “rascunho”. No fundo, é mesmo uma questão relacionada à memória – tenho me dado conta disso a cada encontro com os bailarinos (e contigo, inclusive).

EN: O que você espera ser resolvido nesta pesquisa?

Eu: Não sei se “resolvido” é a palavra (...) mas espero fazer algumas descobertas relacionadas a que potencial a memória tem como ponto de partida para uma criação na área de dança.

EN: Qual seu diferencial perante outras pesquisas?

Eu: (...) é justamente o tratamento dado à memória. Não estou interessado em representar lembranças, contar através de movimentos o que aconteceu comigo, ou com o Alu [Aluisio Flores<sup>20</sup>], etc. Estou interessado em me fazer a pergunta: “Como usar essas lembranças como estimuladoras num processo de criação em dança?” Nesse sentido, os memoráveis<sup>21</sup> são uma maneira de exercitar tal estímulo.

EN: Como você chegou ao nome *senha de acesso* para este projeto?

Eu: (...) a ideia é essa mesmo, pensar a memória como senha de acesso a uma dimensão criativa que a gente ainda vai descobrir durante o processo. Tem tudo a ver com aquela conversa sobre o

<sup>16</sup> Data de postagem feita no blog <http://senhadeacesso.wordpress.com>, que reúne registros sobre o desenvolvimento da pesquisa para a criação do espetáculo *senha de acesso*. O blog continua sendo atualizado com notícias sobre apresentações do espetáculo e desdobramentos da pesquisa.

<sup>17</sup> Programadora visual da pesquisa. O diálogo que se apresenta aqui foi realizado através de uma troca de e-mails logo no início da pesquisa. Eni buscava referências para desenvolver o logotipo do espetáculo e criar as peças gráficas de divulgação.

<sup>18</sup> Título do espetáculo que criei em 2003 como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

<sup>19</sup> Projeto de pesquisa para criação do espetáculo homônimo, contemplado através do edital de Apoio à Pesquisa e Criação Artística em Dança (Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, 2010), sobre o qual esta dissertação se debruçará.

<sup>20</sup> Aluisio Flores é um dos artistas que colaboraram e co-criaram o espetáculo *senha de acesso* comigo.

<sup>21</sup> Memoráveis são exercícios desenvolvidos ao longo do processo criativo de *senha de acesso*, experimentos na tentativa de sensibilizar, aguçar os sentidos para possíveis erupções de memória.

texto da Clarice [Lispector], lembra, “de usar a palavra (o instrumento, a vara) para pescar a não palavra”<sup>22</sup>.

## 1.2 O que move *senha de acesso* e a metáfora da pesca

### A PESCA MILAGROSA

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler “distraidamente”. (LISPECTOR, [1978] 1999, p.24)

Em *senha de acesso*<sup>23</sup> proponho o desafio de uma pesquisa coreográfica a partir das relações entre corpo e memória sem ceder ao resgate de lembranças o status de condutor do processo criativo. Não se trata de “representar” lembranças através de movimentos, da dança. A relação entre corpo e memória que me interessa no trabalho é a das impressões, reações que se fazem presentes quando tentamos acessar nossas lembranças. Mais do que o conteúdo dessas, é o que elas provocam em nossos corpos o material essencial da pesquisa, a tal “senha de acesso”.

Se a pergunta lançada por Pina Bausch<sup>24</sup> (“O que move a dança?”) promove uma possível indagação sobre “o que queremos mover com o nosso mover”<sup>25</sup>, então para me acercar do campo em que desejo operar através de *senha de acesso* recorrerei à fala-dentro-da-fala de Clarice Lispector; faço isto consciente de que tentar responder a uma pergunta como a proposta por Eleonora Fabião<sup>26</sup> é um exercício de pôr-se em abismo (ou “mise-en-abyme”<sup>27</sup>).

<sup>22</sup> Referência ao conto “A pesca milagrosa”, de Clarice Lispector (LISPECTOR, [1978] 1999, p.24).

<sup>23</sup> Ficha técnica do espetáculo: Coreografia e Direção: André Bern / Criação e Performance: Adriana Barcellos, Aluisio Flores, André Bern, Fábio Honório e Monica da Costa / Orientação: Esther Weitzman / Iluminação: Ananda Felipe / Fotografia: Marina Pacheco / Programação Visual: Eni Nunes.

<sup>24</sup> Coreógrafa alemã (1940-2009), responsável por difundir o termo “dança-teatro”. “Em suas obras de dança-teatro, Bausch incorpora e altera suas influências. Seus trabalhos incluem a interação entre as diferentes formas de artes como nos Estados Unidos dos anos sessenta, mas de forma crítica. Suas peças apresentam um caos grupal generalizado, sob certa ordem, favorecendo processo sobre produto, e provocando experiências inesperadas em dançarinos e plateia. Mas as obras de Bausch atingem tais qualidades seguindo um caminho distinto do dos anos sessenta. Suas peças apresentam a interação entre as artes sem rejeitar a grandiosidade teatral.” (FERNANDES, 2000, p.18)

<sup>25</sup> Em entrevista concedida à revista OlharCE, a performer e teórica da performance Eleonora Fabião afirma que na dança de pensadores que convocam à experimentação para a descolonização do corpo, e de artistas em busca da democratização da sala de ensaio e do espetáculo, de uma mescla de forma e informalidade, de aproximação entre dança e cotidiano, “o virtuosismo formal e o corpo mais-que-perfeito cedem lugar a uma investigação humana, demasiadamente humana, baseada na tal pergunta lançada por Pina Bausch: o que move a dança? E mais outra questão que, penso, se deriva desta: o que queremos mover com o nosso mover?” (GONÇALVES, 2011, p.16).

<sup>26</sup> idem, p.16.

<sup>27</sup> Recurso artístico e literário que consiste no uso de um elemento de um trabalho que reflete o trabalho como um todo; por exemplo, narrativas que contém outras narrativas dentro de si. (DÄLLENBACH, 1989).

Embora Lispector reflita sobre a criação literária, pergunto-me aqui sobre qual seria a tal “isca”<sup>28</sup> na dança: o movimento, o gesto? A memória é a isca do processo criativo em *senha de acesso*. Não atua enquanto ilustração, existe apenas enquanto estopim, ponto de partida, que em si já pressupõe o outro<sup>29</sup>; desta forma, espera-se do espectador desse trabalho uma ação autônoma (ou emancipada, se utilizarmos o vocabulário de Jacques Rancière<sup>30</sup>), de conexão com seus próprios referenciais e ferramentais de leitura e, portanto, de relação com os acontecimentos que se desenvolvem em sua presença.

Se entendemos *senha de acesso* como corpo (“Cada peça é um projeto poético e político de criação de corpo”, afirma Eleonora Fabião<sup>31</sup>), como um sistema relacional<sup>32</sup> e aberto, um agenciamento, talvez faça sentido afirmar que o que se experimenta mover através dele é a possibilidade de instauração (ainda que apenas enquanto dure o espetáculo) de uma rede de afetos. Apresenta-se, então, coerente o desejo de manutenção do caráter imponderável do momento de encontro com o espectador, do “frescor dos ingredientes”, em oposição ao que Roland Barthes chama de “refeições elaboradas de antemão, atrás da parede de uma cozinha, cômodo secreto onde *tudo é permitido* contanto que o produto só saia dali já composto, ornado, embalsamado, maquiado.”<sup>33</sup> Em outras palavras, como em Bausch e tantos outros coreógrafos pós-modernos e contemporâneos desde a virada performativa<sup>34</sup> dos anos 60, *senha de acesso* integra um conjunto de trabalhos de dança contemporânea cujo processo criativo tende a se sobrepor ao produto-obra.

Poderia dizer que *senha de acesso* deixa “vazar” seu próprio processo de construção ao longo de quase todo o espetáculo, num ato de pesca enquanto metáfora da ação criativa compartilhada com os espectadores. No trabalho, “pescar para criar” equivale-se a “pescar para

<sup>28</sup> “O desejo por uma ideia é como uma isca. Para pescar, tem que ter paciência. Você põe a isca no anzol e então espera. O desejo é a isca que atrai os peixes, as ideias. O bonito nisso tudo é que quando você pesca um peixe que você adora, mesmo que seja pequeno, um fragmento de uma ideia, esse peixe atrai outros peixes. E eles vão se prendendo uns aos outros. Aí você está no caminho certo. Em pouco tempo, mais e mais e mais fragmentos vêm, e a coisa toda emerge. Mas tudo começa pelo desejo.” (LYNCH, 2007, p.25)

<sup>29</sup> “(...) toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários.” (BOURRIAUD, 2009, p.37)

<sup>30</sup> A emancipação à qual o filósofo se refere acontece “quando desconSIDERAMOS a oposição entre olhar e fazer, e compreendemos que a distribuição do visível em si é parte da configuração de dominação e sujeição. Começa quando percebemos que olhar é também uma ação que confirma ou modifica aquela distribuição, e que “interpretar o mundo” também é um meio de transformá-lo, ou reconfigurá-lo.” (RANCIÈRE, 2007, p.277)

<sup>31</sup> GONÇALVES, 2011, p.16.

<sup>32</sup> “(...) a forma de uma obra de arte nasce de uma negociação com o inteligível que nos coube. Através dela, o artista inicia um diálogo. A essência da prática artística residiria, assim, na invenção de relações entre sujeitos”. (BOURRIAUD, 2009, p.30-31)

<sup>33</sup> BARTHES, 2007, p.21-22.

<sup>34</sup> “O termo ‘performance’, tal como encontrado hoje, (...) deve muito à terminologia e às estratégias teóricas desenvolvidas durante os anos 1960 e 1970 nas ciências sociais e, particularmente, na antropologia e na sociologia.” (CARLSON, 2010, p.22)

acessar”, pensamento que se reflete no próprio logotipo<sup>35</sup> desenvolvido para as peças gráficas de divulgação. Nele, as palavras “senha” e “acesso” “pescam-se” uma a outra.

### 1.3 Instruções e “memoráveis”

Meu trabalho deve ser também o de fazer perguntas. Não procuro por respostas; simplesmente faço perguntas irritantes. (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.24)

Ao compartilhar da opinião de Gómez-Peña no que se refere ao meu trabalho como artista (“Meu trabalho deve ser também o de fazer perguntas”), busco levantar questionamentos problematizadores<sup>36</sup> e “irritantes” a partir de *senha de acesso*. Irritantes, na medida em que perturbam hierarquias e desestabilizam noções possivelmente tomadas como basais quando se trata das relações entre dança, lugar e participação. Nesse sentido, a colaboração com a dupla hello!earth em 2008 e 2009 incitou reflexões sobre tais relações, que vêm tomando corpo em meus trabalhos com uma frequência cada vez maior desde então.

Em *senha de acesso*, o desenvolvimento de uma série de exercícios de sensibilização para o ato criativo - chamados de “memoráveis” - possui ligação considerável com as “viagens-experiências” promovidas por hello!earth através de instruções compartilhadas via mensagens SMS ou tocadores de mp3<sup>37</sup>. Influenciados por trabalhos de artistas que lidam com instruções performativas<sup>38</sup>, especialmente Yoko Ono<sup>39</sup> e o próprio hello!earth<sup>40</sup>, os memoráveis indicam o

<sup>35</sup> Ver Figura 1, p.20.

<sup>36</sup> “Não para resolvê-los, mas para produzir instantes de uma mobilização coletiva altamente carregada, intensa.” (BASBAUM, 1996, p.51)

<sup>37</sup> Dois trabalhos de hello!earth, dos quais participei como co-criador, envolviam trajetos feitos a pé pela cidade (os quais chamo de “viagens-experiências”): *Walking Poem Rio* (Festival Panorama, Rio de Janeiro, 2008) e *tomorrow everything will be different* (Metropolis Festival, Copenhagen, 2009). Ambos os trabalhos consistem em jornadas solitárias pela cidade realizadas por cada público-participante, ainda que na companhia (eventual) de performers e (constante) de outros transeuntes. Em *Walking Poem Rio*, o trajeto é mediado através de arquivos de áudio ouvidos pelos participantes em tocadores de mp3. Em *tomorrow everything will be different*, cada participante cadastrava um número de celular através do qual recebia instruções que o conduziam a lugares e vivências diversas.

<sup>38</sup> “Desde o final da década de 50, tem ocorrido uma conexão direta e literal entre coreografia (entendida mais literalmente como ‘escrita de movimento’) e artes visuais graças à adoção de partituras por esta última. Elas tornaram possível ‘desmaterializar’ o objeto de arte, e desta forma tornaram-se uma ferramenta essencial para a Arte Conceitual nos anos 70 (...) talvez seja mais acertado dizer que as partituras da Arte Conceitual extraíram sua performatividade intrínseca do rico histórico de notações de dança. Simone Forti, Yoko Ono, Vito Acconci, Bruce Nauman, Allan Kaprow e George Brecht produziram partituras que poderiam ser chamadas de coreografia.” (LEPECKI, 2011, p.162)

<sup>39</sup> *Grapefruit* ([1964] 2000), livro da artista, compõe-se de instruções performativas e desenhos.

<sup>40</sup> Ver Anotação 1, p.25.





que e como fazer, tarefas a desempenhar, a seguir e completar. Escritos com verbos no infinitivo, são convites, não ordens<sup>41</sup>.

No entanto, diferentemente de como acontece nos trabalhos de hello!earth e Yoko Ono, em *senha de acesso* os memoráveis são utilizados como preparação e sensibilização dos bailarinos, como ativadores de situações e composições cênicas, que não necessariamente envolvem ou contam com a participação direta do espectador enquanto performer. Não são propostos nem apresentados ao público. O memorável nº 7<sup>42</sup>, por exemplo, é a base de toda a ação do bailarino Fábio Honório no espetáculo, sem que o público também seja efetivamente convidado a executar trechos de coreografias que já dançou ao longo de sua vida. Neste caso específico, o memorável é utilizado para produzir uma situação inusitada de ensaio dentro do escopo do próprio espetáculo: o bailarino lembra sequências coreográficas, remetendo-se à sua experiência profissional de artista de dança, enquanto as executa e discute aspectos técnicos com um interlocutor sentado na plateia<sup>43</sup>.

*senha de acesso* possibilita uma zona instável e intrincada no que se refere a possíveis arranjos entre dança, lugar e participação, palavras promotoras das tais “perguntas irritantes” que tomo emprestadas de Gómez-Peña<sup>44</sup>. Há momentos em que a presença do espectador é ratificada, momentos que abrem espaço para que ele possa intervir na ação cênica caso deseje, e outros que inspiram uma maior contemplação. Imagino que o espetáculo cause algum desconforto para quem está na plateia; possivelmente, há quem fique sem saber que lugar ocupar, que papel desempenhar naquela estrutura.

Alguns códigos tradicionalmente envolvidos numa ida ao teatro tornam-se rarefeitos, imprecisos em *senha de acesso*. O 3º sinal, por exemplo, perde sua função demarcatória de início do espetáculo quando o público entra e se senta na plateia enquanto Fábio já está em cena, alongando-se, esboçando alguns movimentos. É perceptível a diferença de estado assumido pelas pessoas: ao invés de conversar informalmente enquanto esperam o 3º sinal tocar e o espetáculo

<sup>41</sup> A pesquisa empreendida para a criação do espetáculo *senha de acesso* gerou um banco desses memoráveis, que continuam sendo desenvolvidos e agregados numa página própria do blog: <http://senhadeacesso.wordpress.com/banco-de-memoraveis>. Ver seção Anexos desta dissertação.

<sup>42</sup> “Lembrar do trecho favorito de uma coreografia que você já dançou / Escolher um momento desse trecho e congelar nele / Derreter esse momento.”

<sup>43</sup> Eu atuo como tal interlocutor a partir da última versão do espetáculo. Nas apresentações anteriores, não havia essa interferência.

<sup>44</sup> Nesse sentido, tais perguntas também encontram ressonância em Ricardo Basbaum: “(...) o artista contemporâneo vive e produz problemas como parte de um presente radical que não é facilmente acessível; trabalhar por sua emergência [desse presente radical] é uma das principais tarefas da contemporaneidade.” (BASBAUM, 2011, p.101)

começar, elas falam pouco e em volume consideravelmente baixo, observam Fábio e certamente se perguntam “O espetáculo já começou?”.

#### 1.4 “Perguntas irritantes” sobre lugar e participação em dança contemporânea

TRABALHO DE DANÇA PARA SER APRESENTADO NO PALCO

Dance em completa escuridão.

Peça ao público que acenda um fósforo se quiser ver.

Cada pessoa só pode acender um único fósforo.

(Yoko Ono, outono de 1961)<sup>45</sup>

Assim sendo, proponho questões nessas fronteiras – dança, lugar e participação – a partir de cada quadro (ou cena) de *senha de acesso*, a serem desenvolvidas nos capítulos seguintes:

- 1) O que se deseja tornar visível, perceptível através desses quadros?
- 2) Que implicações advêm das possibilidades de deslocamento do público entre os papéis de observador e de atuante ao longo do espetáculo?
- 3) O que suscita o trânsito de experimentos entre o espaço urbano, o estúdio e o palco na construção de *senha de acesso*?

Tais questões endereçam o processo criativo para a construção do espetáculo, e os experimentos realizados entre espaço urbano e dois estúdios de dança na cidade do Rio de Janeiro<sup>46</sup>.

Na medida em que *senha de acesso* se apresenta enquanto um exercício de entrecruzamento de solos de dança e performance, a opção por destrinchar cada um deles na direção de um entendimento mais aprofundado do espetáculo como um todo se pauta na maneira como o próprio processo criativo se deu desde os primeiros encontros: um trabalho de parceria junto a cada bailarino, em busca de afinar minha proposta de pesquisa e as necessidades deles, os desejos de concretização em cena. Dessa maneira, cabe ressaltar o trabalho com Adriana Barcellos e a noção de “memória inventada”, compartilhada com o público; com Fábio Honório na tarefa de promover um ensaio em pleno espetáculo, desestabilizando os lugares do processo e do produto, da dança de fato e das repetições e imprecisões dos bastidores; com Aluisio Flores, na tentativa de problematizar padrões estéticos dominantes em dança, que associam juventude à

<sup>45</sup> ONO, [1964] 2000.

<sup>46</sup> A saber, a Galeria / Studio 3 do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, e o Studio Casa de Pedra (RJ).

potência cênica e, conseqüentemente, encurtam a trajetória dos artistas desse campo expressivo; com Monica da Costa, a fim de examinar possibilidades para uma dança que se deseja a partir de registros de um corpo entendido enquanto trajetória, atravessado por lembranças dos lugares por onde passa e vive; e, finalmente, em minha própria inserção no espetáculo, no desafio de recorrer às lembranças da performance de uma outra artista como ponto de partida para uma nova criação, lidando com o fantasma da cópia e propondo um trabalho em que o processo se revelasse constantemente em suas ações.

### [1.5 Anotação 1]

Em *Walking Poem Rio*, os artistas criadores da performance se fazem presentes, acompanhando o público-participante na jornada pelas ruas, em grande parte, de maneira diversa: via tocadores de mp3. Alguns desses artistas também aparecem em pontos específicos da caminhada, mas não fazem todo o percurso ao lado do público. Na performance, os participantes não encontram uns aos outros.

A obra integrou a programação do Festival Panorama, em sua edição de 2008. O público era informado, ao comprar o ingresso, sobre o horário em que deveria estar presente no ponto de partida da performance. O ponto em questão era um sebo próximo à Praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. Ali, cada pessoa recebia um aparelho tocador de mp3 e uma pulseira verde, que a identificava como participante da performance aos performers espalhados pela cidade. O tocador de mp3 só podia ser manipulado pelos performers, que selecionavam as faixas a serem reproduzidas ou, dependendo do ponto do trajeto, retiravam o aparelho dos participantes.

As mensagens em mp3 alternam momentos mais poéticos, que inspiram a contemplação do entorno sob um novo ângulo, e outros de cunho mais diretivo, sobre o que fazer a seguir, aonde ir, ou quem encontrar, por exemplo. Há trechos com gravações musicais, que compõem uma espécie de trilha sonora de alguns momentos da caminhada, e períodos sem gravação alguma, geralmente quando há interação com um performer. Muitas vezes, os performers em *Walking Poem Rio* são invisíveis aos olhos dos participantes, pois tendem a se misturar entre os transeuntes. Trabalham à paisana, certificando-se de que os participantes estão seguindo o trajeto previsto. Há exceções nessa invisibilidade, tais como o performer vestido de coelho, à espera do público na saída do metrô Glória, ou a bailarina que carrega uma sacola d'água e sugere que o público a siga, num momento que leva o participante a uma situação de perseguição, típica de filmes de ação.

As situações provocadas na performance fazem uso de elementos específicos presentes no trajeto pré-definido pelos criadores. Em dado momento, o participante recebe uma pedra portuguesa, que mais à frente será usada para preencher uma calçada esburacada. Revelam-se, dessa forma, questões prementes da cidade, como neste caso a má-conservação de certas áreas. Seguindo as instruções, os participantes têm a chance de se surpreender com locais menos conhecidos, detalhes imperceptíveis no caos da multidão (em especial a do centro da cidade), além de se expor a experiências sensoriais pouco usuais. Um exemplo disso é o momento em que ao sair de uma academia de dança de salão, à qual foi guiado através de fotografias do caminho, o participante é apresentado a um dos performers (neste caso, eu), que lhe pede para fechar os olhos. O participante é, então, guiado ao longo de toda a Rua da Lapa.

O encerramento da performance não é menos sensorial: numa parada de bonde, o participante recebe uma bala de coco (artesanal, comumente vendida pelos camelôs da área) de um performer, que lhe diz: “Quando a bala acabar, a sua jornada terá terminado”. Podemos inferir que aquele é precisamente o fim da performance enquanto roteiro planejado pelos artistas. Entretanto, o fechamento para cada participante vai depender do tempo que a bala levar para se dissolver em sua boca. Ou seja, o participante continuará performando, mantendo-se num estado sensível de prontidão e conexão com o entorno, ainda que a infra-estrutura para que a performance aconteça nos parâmetros pré-definidos pelos artistas já não vigore mais.

## 2 PARTICIPAÇÃO: PAS-DE-DEUX COM A PLATEIA

### 2.1 10 de outubro de 2012<sup>47</sup>

**28/set** (...) Ao caminhar de manhã cedo (...) me perdi no azul intenso do céu; no verde das árvores e no vento que me remexia e me embalava (...) Deixei o meu corpo se embriagar do vento que parecia entrar pela minha pele, minha orelha, meus olhos e bagunçar meu cabelo. A sensação do vento no rosto é deliciosa, parece um afagar distante; e ao passar pela minha orelha provocou um som que lembrou-me o som do mar que eu magicamente gostava de escutar nas conchas grandes na minha infância. Uma sensação tão boa de prazer que sorri, me vi com os olhos mareados, e um bolo na garganta que chegou a doer. Inicialmente me senti presente, não passado e talvez futuro. Agora enquanto escrevo, continuo me sentindo presente, futuro e também passado. Memória? **1/out** Ando com a experiência do vento em mim. Ele ainda me revolve e me emociona. Desde o dia 28 de setembro, me impus uma ação que tenho praticado. Quando encontro o vento e ele vem com o som do mar, eu diminuo a velocidade das minhas passadas, altero o ritmo da caminhada para poder estar mais com ele. É engraçada essa cumplicidade que surge, pois se ele se altera, eu me altero. Parece uma brincadeira que se estabelece. **3/out** Hoje brinquei com o vento de novo. Eu estava com bolsas muito pesadas, vindo do mercado e estava louca para chegar em casa, mas surgiu o vento e eu diminuí a passada. Fiquei ansiosa pelo incômodo e combinei em pedido que ele fosse embora, pois não era momento de brincar. Ele foi!

### 2.2 A chegada de Adriana Barcellos

Adriana Barcellos é a última bailarina a integrar a pesquisa empreendida para a criação de *senha de acesso*. Sua entrada se deve ao afastamento de Monica da Costa, que iniciava o período sanduíche de seu doutoramento em Artes Cênicas pela UNIRIO (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro). Como não fazia sentido algum agregar Adriana ao espetáculo como substituta de Monica – isto é, treinando-a para executar toda a composição desenvolvida por esta – decidi que iniciáramos juntos (eu e Adriana) um novo processo criativo. O objetivo era lidar com a

---

<sup>47</sup> Data de postagem feita no blog <http://senhadeacesso.wordpress.com>, composta de escritos da bailarina Adriana Barcellos.

ausência dos quadros de Monica a partir da criação de outros novos em parceria com Adriana, o que certamente demandaria algum tempo para viabilizar a empreitada.

Começar pela entrada de Adriana em *senha de acesso* para tratar dos quadros que o compõem me permite de antemão indicar que não optarei por uma sequência cronológica no que se refere à ordem em que cada quadro foi criado. Além disso, aquele era um momento bastante peculiar, em que algumas certezas já haviam sido conquistadas - ainda que continuemos colocando-as em xeque a cada nova apresentação do espetáculo<sup>48</sup>.

Diferentemente dos outros bailarinos, com os quais fui desenvolvendo estratégias para tratar da memória de uma maneira mais apoiada em exercícios sensoriais (os memoráveis), Adriana chega com a tarefa de revirar os arquivos reunidos em nossa página na internet. Os primeiros encontros consistiram em conversas sobre as descobertas feitas ao longo da pesquisa, os quadros já existentes e como haviam sido criados, além de que caminhos ainda poderiam ser trilhados (inclusive e principalmente, por ela mesma).

### 2.3 Um entendimento de memória

Tendemos a entender a memória como fotos de álbuns de família que, se armazenados adequadamente, poderiam ser recuperados precisamente da mesma maneira em que foram guardados. Mas agora sabemos que não gravamos nossas experiências da mesma forma que uma máquina fotográfica faz. Nossa memória funciona de maneira diferente. Extraímos elementos-chave de nossas experiências e os armazenamos. Então, recriamos ou reconstruímos nossas experiências em vez de armazenar cópias delas. Às vezes, durante o processo de reconstrução, adicionamos sentimentos, crenças ou até mesmo conhecimento que adquirimos depois do evento. Em outras palavras, lidamos com nossas memórias do passado de maneira parcial ao atribuir-lhes emoções ou conhecimentos que só adquirimos depois do evento. (SCHACTER, 2001, p.9)

Apresentei a Adriana uma primeira leitura com a qual me deparei em 2010, quando *senha de acesso* ainda era um projeto inscrito no edital da Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro, através do qual viríamos a ser contemplados. Em *Os Sete Pecados da Memória*<sup>49</sup>, Daniel Schacter analisa as diversas falhas fisiológicas da memória (os “pecados” aos quais se refere no título do livro) e defende a ideia de que elas são “bênçãos de Deus”, subprodutos das propriedades de adaptação da própria memória<sup>50</sup>. O autor ainda desmistifica a imagem de

<sup>48</sup> “(...) uma tentativa constante de vislumbrar uma obra (...) que existe não como obra pronta, fechada em si como materialidade silenciosa, mas como superfície aberta e distributiva.” (MELIM, 2008, p.61)

<sup>49</sup> *The Seven Sins of Memory*, no original em inglês.

<sup>50</sup> SCHACTER, 2001, p.10-11.

memória do senso comum, pautada pela metáfora de baú ou “álbuns de família” onde as lembranças são guardadas intactas<sup>51</sup>.

Nesse sentido, Schacter e Deleuze se complementam. Enquanto no primeiro a memória perde seu status de banco de imagens, espécie de “backup” de acontecimentos e vivências, o último relaciona presente e passado num espaço de coexistência: “O passado é ‘contemporâneo’ do presente que ele *foi*”<sup>52</sup>. Cabe pensar então que, se ao acessarmos nossas lembranças estamos de alguma maneira recriando-as<sup>53</sup>, *senha de acesso* se constitui exatamente nessa relação de memória enquanto ilha de edição<sup>54</sup>.

Como consequência dessas conversas, Adriana propõe seu primeiro memorável, nº15<sup>55</sup>, e eu, inspirado em seus relatos de infância, desenvolvo o de nº16<sup>56</sup>. Dali em diante, Adriana investiria numa dinâmica de exploração de nosso banco de memoráveis<sup>57 58</sup>: lembrar de coreografias que já tinha dançado<sup>59</sup>, esvaziar sua bolsa num encontro silencioso em espaço público<sup>60</sup> e guiar alguém de olhos fechados pela cidade<sup>61</sup> foram experiências que a levaram a poetizar sua própria trajetória, suas referências<sup>62</sup>.

Penso o desenvolvimento de memoráveis em *senha de acesso* sob duas óticas: “projeto de memória” e “memória inventada”. Chamo de projeto de memória o que possivelmente se configura como o aspecto mais ousado na elaboração de um memorável: a ideia de que aquele exercício-proposição-vivência pode, no futuro, se transformar numa nova lembrança. Afinal, não temos controle algum sobre o que ficará registrado em nossa percepção-lembrança (por isso chamo de “projeto”). Assim, quando partimos de uma ideia de projeto de memória para a criação de um memorável, estamos de alguma maneira nos lançando ao futuro, seja ele próximo ou a

<sup>51</sup> Há ecos desse pensamento também no sociólogo Zygmunt Bauman: “O passado é uma grande quantidade de eventos, e a memória nunca retém todos eles (...) O “passado como um todo” (...) nunca é recapturado pela memória. E se o fosse, a memória seria francamente um risco e não uma vantagem para os vivos. Ela seleciona e interpreta – e o que deve ser selecionado e como precisa ser interpretado é um tema discutível, objeto de contínua disputa.” (BAUMAN, 2004, p.108)

<sup>52</sup> “(...) O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam.” (DELEUZE, 2008, p.45)

<sup>53</sup> “Fazer ressurgir o passado, mantê-lo vivo, só pode ser alcançado mediante o trabalho ativo – escolher, processar, reciclar – da memória.” (BAUMAN, 2004, p.108)

<sup>54</sup> Referência à conhecida frase do poeta Waly Salomão: “A memória é uma ilha de edição”.

<sup>55</sup> “Sempre que me encontrar com o vento / Diminuir o ritmo, as minhas passadas.”

<sup>56</sup> “Cantar uma música na frente do ventilador ligado.”

<sup>57</sup> Ver Figura 2, p.34.

<sup>58</sup> Ver Figura 3, p.35.

<sup>59</sup> Memorável nº7: “Lembrar do trecho favorito de uma coreografia que você já dançou / Escolher um momento desse trecho e congelar nele / Derreter esse momento.”

<sup>60</sup> Memorável nº1: “Esvaziar a bolsa / Revelar os pertences.”

<sup>61</sup> Memorável nº5: “Guiar alguém de olhos fechados por um quarteirão.”

<sup>62</sup> Ver Anotação 2, p.36-37.



longo prazo. “Como adviria um novo presente, se o antigo presente não passasse ao mesmo tempo em que *é* presente?”, adverte-nos Deleuze<sup>63</sup>.

Memória inventada, por outro lado, faz o movimento oposto: o de mergulhar em experiências, sensações já vividas. Memoráveis criados sob esta ótica naturalmente recriam tais experiências, o que se coaduna com o entendimento de memória de Schacter. Aqui cabe a palavra “invenção”<sup>64</sup>, no sentido de que o que lembramos é composto de fragmentos do que aconteceu, vistos, lidos a partir de quem somos no momento em que realizamos tal leitura. Ou seja, a memória é encarada como a ilha de edição de Waly Salomão, e as lembranças entendidas como re-criações, re-invenções do passado no presente, no momento mesmo em que são resgatadas.

#### 2.4 Adriana e suas memórias inventadas em *senha de acesso*

Silêncio, tarde ensolarada, quente e clara. No som, uma voz fala de um lugar distante, areia, mar e o sol. Tento resgatar o mar na concha que colo à minha orelha. Escuto o mar, som forte, eco de muitas águas, águas profundas, de alto mar. Imagino-as escuras e misteriosas. Um navio cruza o horizonte, lento e silencioso. Parece estar em outro tempo, outro mundo. Olho a tarde novamente, tarde amarelada, lembra o amarelado do tempo, cotidiano distante. Doce lembrança com sabor de pipa no ar, biscoito de bichinho, cheiro de padaria, afeto carregado de carinho, cafuné num colo com saia. A presença da lembrança, a voz rouca e antiga, o som na concha, na música, no afeto e no coração.<sup>65</sup>

Ao experimentar o memorável nº 16, “Cantar uma música na frente do ventilador ligado”, o choro involuntário de Adriana acaba me remetendo ao quadro de Monica (que se inicia a partir de um exercício em cena, onde ela ativa lembranças que a emocionam ao ponto de provocar-lhe o choro<sup>66</sup>). Tal reação me instiga a ideia de levar Adriana a rememorar em cena a dança de Monica<sup>67</sup>.

Nesse momento, é importante ressaltar que a integração posterior de Adriana ao processo criativo de *senha de acesso* me permitiu instrumentalizar sua memória de espectadora do trabalho (ela havia assistido a duas apresentações em 2012) - assim como suas habilidades de professora de dança - como elemento fundamental para o desenvolvimento de um novo quadro. Assim, o

<sup>63</sup> DELEUZE, 2008, p.45.

<sup>64</sup> Ou “mentira multiforme”, nas palavras do escritor José Eduardo Agualusa: “Nada passa, nada expira. O passado é um rio que dorme e a memória uma mentira multiforme.” (AGUALUSA, 2004, p.3)

<sup>65</sup> Registro de Adriana, em 30 de outubro de 2012, feito a partir de lembranças de um ensaio.

<sup>66</sup> Tratarei do quadro de Monica com mais detalhes no capítulo seguinte.

<sup>67</sup> Ver Figura 4, p.35.

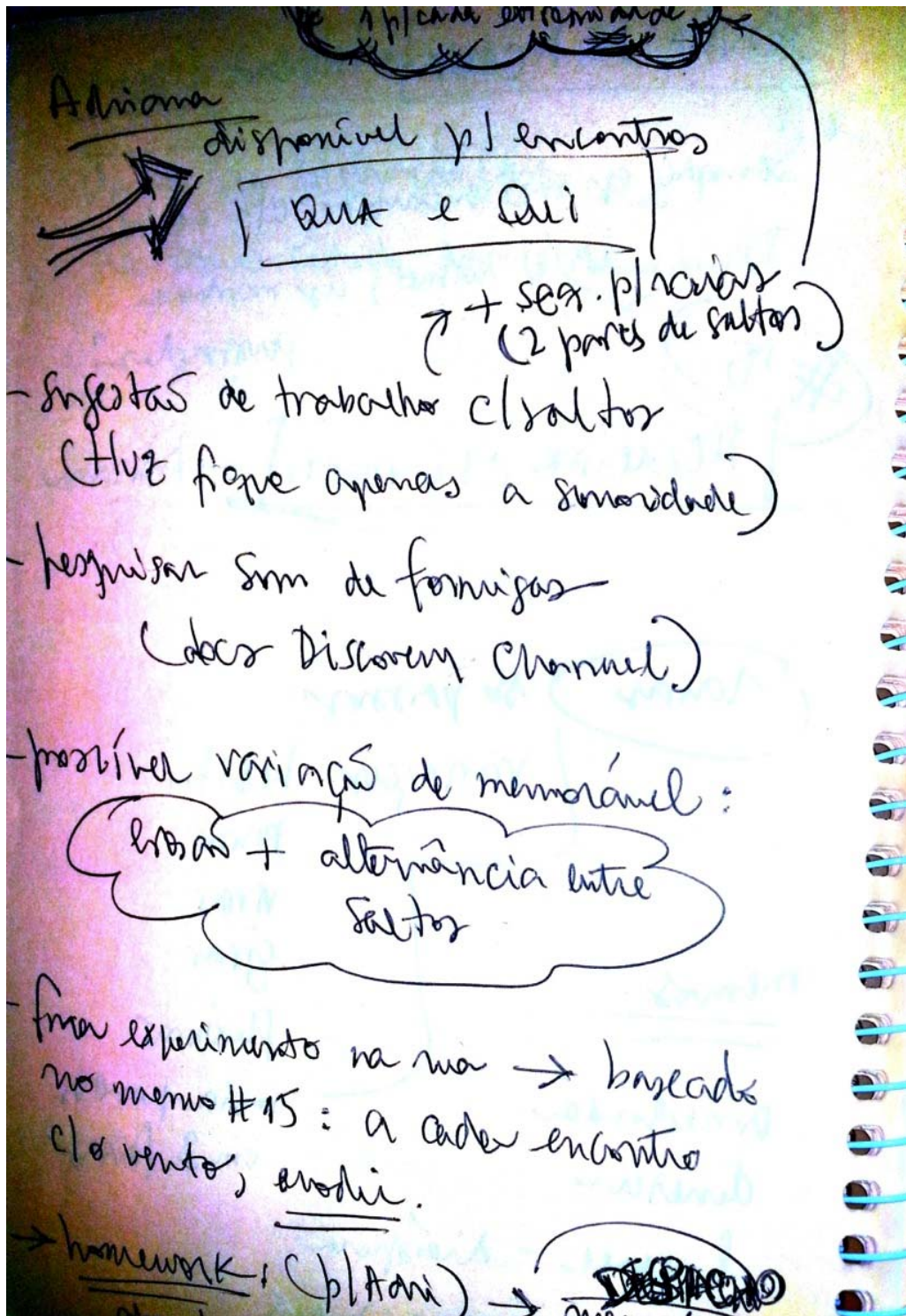


Fig. 2- Registro de encontro com Adriana Barcellos em diário de pesquisa. Foto: André Bern



Fig. 3- Adriana executa memorável nº16.  
Há um registro em vídeo desse experimento em <http://wp.me/p1qBV7-9H>.



Fig. 4. Adriana rememora coreografia de Monica da Costa durante ensaio. Fonte: Foto: Monica da Costa

## [2.5 Anotação 2]

Memorável nº7: Primeiro dia de encontro físico do “senha”. Muitas imagens e sensações. A mais marcante foi um memorável (não lembro o número) que consistia em escolher um momento marcante de uma coreografia e reproduzi-lo. Depois de determinado o momento, o exercício foi manter a forma por alguns instantes e ir desmanchando, cedendo à ação da gravidade, mas mantendo uma resistência. Ceder organicamente buscando conforto nas novas posições que se estabeleciam. (...) Fiquei de frente para a parede de pedra, olhando os veios cinza e branco que se misturavam a um barro. Dureza e flexibilidade. Os veios me levaram à ideia de caminhos e possibilidades dentro da própria rocha. A forma inicial não era muito confortável, com os braços em suspensão. Um dos braços, estendido, pesou primeiro, e fui negociando a descida do nível do braço pelo peso do ombro. O braço que estava acima da cabeça, encontrou apoio nela e ficou; no entanto, começou a formigar. Em um momento o braço estendido parecia não responder mais ao meu comando, e a musculatura começou a fazer contrações involuntárias enquanto ia descendo de nível. O incômodo maior foi da coluna, e o quadril entrou em alguns momentos para tentar aliviar a tensão. Um dos meus braços encostou na parede de pedra, e a temperatura fria foi extremamente agradável. A vontade foi grudar nela igual lagartixa, mas seria roubar na proposta, então me afastei da parede e deixei o meu corpo descer de nível. Tive que fazer um esforço intenso para manter a forma e não despencar. Meus pés se apoiaram no bordo externo, fiquei com medo de torcer o joelho e me quebrar. A posição era extremamente difícil. Fiquei pensando nos limites do corpo e da forma, e como fazer as mudanças necessárias de forma segura. A cada cessão, só piorava, apoiei nos punhos o peso do corpo todo. A dificuldade me fez ficar sem ar, aperto no corpo, aperto na alma, lágrimas vieram. Foi sofrido e turbulento! Depois de passado um tempo, fiquei com uma sensação boa de ter conseguido testar limites. Foi um início muito bom!

Memorável nº1: Esvaziamos eu e Fábio nossas bolsas sem falar nada, só olhando e sorrindo. Minha bolsa estava cheia, para variar, mas nada de especial. Carregamos junto com os objetos nossas preocupações e neuroses. Como podemos nos delatar o tempo todo para os outros! A sorte é que a nossa sociedade é desatenta e na maioria das vezes passamos despercebidos com nossas questões. Será????? Fotografei nossos pertences e percebi que tínhamos coisas em comum: comida, água, óculos escuros, comprimidos.... Fiquei pensando no que Fábio pensava sobre o que via: minha lista de Hot Wheels, um milhão de comprimidos para diversos tipos de dores; e tudo ensacado, muitos sacos plásticos: para o livro, a água, os remédios, o biscoito, o MP3.... Jesus, que neurose!!!! Entre as coisas de Fábio encontrei um livro em comum do Rubens Alves, “Ostra feliz não faz pérola”, várias entradas de cinema.... Eu tinha que pegar um pertence dele e ele um meu. Do que vi me chamaram a atenção as camisinhas, eram muitas e de marcas diferentes. Peguei uma com uma embalagem rosa (que ele tinha repetida) e um guardanapo com uma inscrição culinária. Guardei na minha bolsa de remédio e depois rimos muito, pois disse que teria que explicar aquela camisinha ao Cláudio. Fábio pegou um envelope de Cristina.

Memorável nº5: Comecei guiando Fábio de dentro do Centro Coreográfico, sem falar, apenas respirando e segurando-o pelo ombro. Depois de sair do elevador e do prédio, paramos no parquinho da entrada. A tarde caía, tinha nuvens amareladas no céu. Fábio não podia ver, mas podia sentir a tarde caindo. Havia uma leve brisa. Saindo do parque, atravessei algumas ruas com trânsito intenso, fiquei tensa com os carros e ônibus. Nessas horas pensamos nas pessoas que não veem: como se locomovem com segurança? Depois do trânsito veio a calmaria; entramos em uma rua residencial calma, sem muito movimento de carros, apenas tinha que tomar conta dos buracos e desniveis, e das pessoas que cruzavam nosso caminho. Foi tranquilo guiar Fábio e acho que ele se sentiu seguro, pois andava sem receio. No meu momento de ser guiada, vivenciei muitas coisas: segurança na insegurança. Andar no escuro total, só ouvindo os sons que pareciam me engolir (principalmente do trânsito) foi difícil, mas tinha a segurança de Fábio ao meu lado. O trânsito (ônibus, carros, buzinas e pessoas) é agressivo e assustador, impressionante como convivemos com ele diariamente sem nos

dar conta disto. Senti muitos cheiros, graças à atenção de Fábio: paramos em uma obra (cheiro de cimento), fomos perto de um caminhão de lixo (chorume) e entramos em um hortifruti (cheiro delicioso de manga). Experiência incrível com o cuidado do Fábio. As conversas e relatos da experiência dos memoráveis aconteceram num café. Falamos bastante do vento, experiência que tem me movido e me dei conta, naquele momento, como o vento tem estado presente em minha vida. Desde o ano passado estou lendo a saga “O Tempo e o Vento”, do Érico Veríssimo: 5 volumes de muita história, muitas guerras, metáforas e muito vento. Lembrei que fiz uma anotação do primeiro volume (estou terminando o segundo). “Como o tempo custa a passar quando a gente espera! Principalmente quando venta. Parece que o vento mania o tempo.” (fala da personagem Bibiana)

que acaba acontecendo em cena é uma dança que se efetiva, em maior escala<sup>68</sup>, na mente de quem lembra (Adriana) e de quem ouve o relato (o público).

Cabe, então, encaminhar algumas reflexões sobre a participação do público no quadro de Adriana.

Em diálogo próximo com o “reality show invisível”<sup>69</sup> de Vera Maeder e Eero Tapio Vuori, ele “faz a performance emergir na mente do espectador”<sup>70</sup>, e abre uma possibilidade de brecha onde palco e plateia possam se configurar enquanto um espaço ampliado de performance<sup>71</sup> - ainda que, de fato, o público não dance ou fale com Adriana<sup>72</sup>. Além disso, seu descompromisso com um relato fiel da coreografia de Monica, perceptível na medida em que ela faz menção a elementos estranhos às possibilidades de concretização física na caixa cênica (que se tornam surreais naquele contexto e remetem à ótica de memória inventada<sup>73</sup>), promove uma reconstrução afetiva daquele espaço a partir do despertar subjetivo de sensações no público. Finalmente, a inclusão do quadro de Monica em momento posterior do espetáculo oferece uma nova oportunidade de conexão afetiva<sup>74</sup> na medida em que o público buscar aproximações entre a descrição de Adriana e a performance de Monica.

Jacques Rancière nos adverte para a armadilha de transformar espectadores em atores, na tentativa de supostamente tornar o público mais “ativo” no desenrolar de um acontecimento cênico/performativo. Cita como características da arte contemporânea o cruzamento de fronteiras e a nebulosidade da distribuição de papéis, quando “todas as competências artísticas desviam-se de seu próprio campo de atuação e trocam papéis e poderes umas com as outras”<sup>75</sup>. Dessa maneira, há espaço para peças teatrais sem palavras e espetáculos de dança com palavras, instalações e performances ao invés de obras ditas plásticas, por exemplo.

<sup>68</sup> A ação de contar sobre a dança de Monica propicia a Adriana o desenvolvimento de toda uma composição gestual que é proposta como dança em *senha de acesso*.

<sup>69</sup> “Invisible reality show”, no original em inglês. Conceito desenvolvido por Vera Maeder em parceria com o diretor de teatro dinamarquês Eero Tapio Vuori e utilizado pela plataforma hello!earth na construção de suas obras.

<sup>70</sup> GOMES, 2007, p.2.

<sup>71</sup> Segundo Regina Melim, a noção de espaço de performance “insere o espectador na obra-proposição, possibilitando a criação de uma estrutura relacional ou comunicacional. Ou seja, o espaço de ação do espectador ampliando a noção de performance como um procedimento que se prolonga também no participante.” (MELIM, 2008, p.9)

<sup>72</sup> Em sua entrada em cena, Adriana inicia uma breve conversa com o público. Pergunta-lhe se o volume de sua voz está de acordo e pede-lhe que a interrompa ou sinalize caso, em algum momento, sua fala se torne incompreensível.

<sup>73</sup> Adriana fala de plantas aquáticas, de pés que se afundam na lama até a altura dos joelhos, em meio a descrições mais precisas da coreografia de Monica.

<sup>74</sup> Em seu Manifesto Afetivista (“Affectivist Manifesto”, no original em inglês), Holmes propõe um entendimento de existência no mundo, pró-afeto e pró-intimidade, enquanto intercâmbio de escalas. Escalas estas que vão desde o espaço mais íntimo até o mais global. Segundo ele, “para estabelecer conexão com a arte afetivista (...) é preciso saber não apenas onde novos territórios sensíveis emergem (...), mas também em que escala.” (HOLMES, 2009, p.2)

<sup>75</sup> RANCIÈRE, 2007, p.280.

Segundo o filósofo, há três maneiras de lidar com o que ele chama de “confusão de gêneros” na arte contemporânea: 1) através do “revival” da noção de “obra de arte total” (Gesamtkunstwerk), que pode representar uma combinação da apoteose de fortes egos artísticos com um tipo de consumismo hiperativo; 2) através da ideia de hibridização dos meios artísticos, que complementa a visão de que estes são tempos de individualismo em massa, expressado pela incansável troca de papéis e identidades, realidade e virtualidade, vida e próteses mecânicas (que eventualmente levariam às mesmas consequências trazidas pelo item anterior); ou 3) através da transformação do esquema causa/efeito. Rancière defende esta última na medida em que ela invalida a oposição entre atividade e passividade baseadas num critério de desigualdade. Em outras palavras, anula o pressuposto de que um espectador “passivo” é algo menor e, por essa razão, deve-se alçá-lo à categoria de “ativo”. Não por acaso há tantos espetáculos de teatro e dança em que o público é praticamente arrastado à cena. Nesse entendimento de atividade do espectador não se cogita a possibilidade de ser ativo e estar sentado na plateia<sup>76</sup>.

## 2.6 Encontros fortuitos: “presente encenado” e “memória inventada”

Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? (BOURRIAUD, 2009, p.80)

Se “a arte é um estado de encontro fortuito”<sup>77</sup> e o que “estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica”<sup>78</sup>, então podemos concluir que a obra (o trabalho, o espetáculo, a performance) funciona como um “objeto mediador”<sup>79</sup> entre a ideia do artista e a leitura do espectador. Ou, como propõe Ricardo Basbaum, trata-se de “mobilizar o outro como uma extensão de si mesmo e mobilizar a si mesmo como extensão do outro num paradoxo onde a alteridade é mutualmente reforçada”<sup>80</sup>. Nesse sentido,

<sup>76</sup> “Ser espectador não significa uma passividade que deve ser convertida em atividade. É nossa situação normal. Nós aprendemos e ensinamos, agimos e sabemos através da posição de espectadores que conectam o que veem com o que acabaram de ver, ouvir, fazer ou sonhar. Não há um meio privilegiado, assim como não há um ponto de partida privilegiado. Há pontos de partida em toda a parte, e divisores de águas a partir dos quais aprendemos coisas novas, desde que antes nos desfaçamos da pressuposição da distância, da distribuição de papéis e, finalmente, das fronteiras entre territórios.” (RANCIÈRE, 2007, p.279)

<sup>77</sup> BOURRIAUD, 2009, p.25.

<sup>78</sup> idem, p.80.

<sup>79</sup> RANCIÈRE, 2007, p.278.

<sup>80</sup> BASBAUM, 2011, p.101.

aproximo o quadro de Adriana a *3 solos em 1 tempo*<sup>81</sup>, da bailarina-coreógrafa Denise Stutz<sup>82</sup>, em que a mesma relembra as referências de dança corporificadas em sua história<sup>83</sup>.

Ao longo do espetáculo, Denise propõe uma relação colaborativa com a plateia, calcada em sua capacidade imaginativa. Num paralelo com a rememoração da dança de Monica, feita por Adriana em *senha de acesso*, Denise (sentada numa cadeira<sup>84</sup>) realiza um “pas-de-deux” com a plateia em que a dança de par acontece, também em maior escala<sup>85</sup>, em sua própria mente e na daqueles que a observam:

Você, num lado, e eu, no outro. Você me oferece sua mão, e eu aceito. Você me coloca um pouco à sua frente (...) Você me solta e me abraça. Eu respiro e você me levanta, e gira comigo. Bem devagar eu ponho meu pé no chão e você, num impulso, me leva até o canto do palco.

Uma primeira e mais evidente diferença entre os encontros com a plateia promovidos por Denise e Adriana consiste na utilização (ou não) de trilha sonora. Enquanto em *senha de acesso* há uma total ausência de música no sentido mais tradicional da palavra<sup>86</sup>, o bailado de Denise com o público em *3 solos em 1 tempo* acontece em meio a ocasionais reproduções de “Clair de Lune”, clássico do compositor francês Claude Debussy<sup>87</sup>. O que a presença da música no solo de Denise lhe confere em termos de um recurso que potencializa o lirismo arrebatador de sua performance<sup>88</sup>, no quadro de Adriana, a ausência de trilha sonora pode facilmente atuar contra ela mesma, uma vez que exige uma disponibilidade ainda maior tanto da bailarina quanto do espectador: este precisa ver em cena, ainda que não efetivamente, o que Adriana lhe afirma ser a continuidade do espetáculo de dança<sup>89</sup>.

<sup>81</sup> Quarto solo da bailarina-coreógrafa Denise Stutz, criado em 2008, reúne seus três trabalhos anteriores: *Decor* (2003), *Absolutamente Só* (2005) e *Estudo para Impressões* (2007). Há um trecho do espetáculo, apresentado na 1a. Plataforma Carioca de Artes Cênicas (2011), em: <http://www.youtube.com/watch?v=-KXOfbFmheM>.

<sup>82</sup> Iniciou seus estudos de dança em Belo Horizonte (MG) e, em 1975, junto com outros bailarinos fundou o Grupo Corpo. Também atuou com a coreógrafa Lia Rodrigues e há mais de dez anos cria e interpreta suas próprias obras, circulando pelo Brasil e exterior.

<sup>83</sup> Ver Figura 5, p.42.

<sup>84</sup> Ver Figura 6, p.42.

<sup>85</sup> Assim como no quadro de Adriana, a dança de par entre Denise e a plateia é descrita verbalmente pela bailarina, integrada a uma composição gestual e de movimentos.

<sup>86</sup> Interessa-me perceber como cada movimento e manipulação de elementos, objetos em cena – além da presença dos corpos dos bailarinos e da plateia – pode gerar suas próprias sonoridades.

<sup>87</sup> “Clair de Lune” é a única trilha sonora do espetáculo, repetida em momentos específicos, como o “pas-de-deux” com a plateia.

<sup>88</sup> “(...) trabalhar com a imaginação dela e do público – sobre sua imagem e o que ela gostaria de ter sido – trazendo o espectador como cúmplice” (VILELA, 2010, p.3)

<sup>89</sup> Antes de descrever a coreografia de Monica, Adriana diz ao público: “O espetáculo continua assim...”.



As diferentes perspectivas a partir das quais Denise e Adriana desenvolvem suas performances também podem render algumas considerações. O elemento autobiográfico<sup>90</sup> que funda *3 solos em 1 tempo* se dá numa perspectiva de “presente encenado”<sup>91</sup> (que a trilha sonora ratifica), onde o título do solo *Absolutamente Só* (de onde provém a cena do pas-de-deux com a plateia) propositadamente gera interpretações ambíguas no que se refere à participação do público<sup>92</sup>. No quadro de Adriana, a perspectiva de “memória inventada” é nebulosa, pois só se confirma enquanto tal através da entrada da coreografia de Monica (à qual se refere) em momento posterior de *senha de acesso*. Em outras palavras, Denise se encontra com a plateia assumindo o papel (e sua história<sup>93</sup>) de bailarina, já que fala sobre si mesma<sup>94</sup>; enquanto Adriana, ao descrever uma dança que lhe é exterior (ainda que essas fronteiras se diluam ao longo de seu quadro), posiciona-se como professora, contadora de histórias, espectadora.

## 2.7 Rascunhos de memórias coreográficas com Fábio Honório

Dançar com você, dançar com você  
Dançar com você  
E basta só você querer.<sup>95</sup>

O trabalho com Fábio Honório, por sua vez, poderia ser localizado como um meio-termo entre as tomadas de direção no quadro de Adriana, e em *3 solos em 1 tempo*, de Denise Stutz: aqui convivem citações a coreografias (como em Adriana) a partir de uma construção dramaturgicista sustentada na figura do bailarino (como em Denise). Por outro lado, nos seus dois quadros em *senha de acesso*, Fábio se apresenta como bailarino em decorrência da exposição de

<sup>90</sup> “Passei parte de minha infância nos EUA e, quando eu vim para o Brasil, eu não falava português. Eu fui estudar numa escola onde ninguém me entendia. Então, desde muito pequenininha, eu me pergunto: como é que eu posso me aproximar? Como é que eu posso me relacionar?”, relata Denise nos primeiros momentos de *3 solos em 1 tempo*.

<sup>91</sup> VILELA, 2010, p.3.

<sup>92</sup> Afinal, estaria a bailarina sozinha o tempo todo? Seria o público um interlocutor devaneado por ela?

<sup>93</sup> Nesse sentido, é bastante sensível e acertada a proposição de Lilian Vilela na direção de “uma possível história da dança contemporânea no Brasil” (VILELA, 2010, p.1) que se torna possível a partir do percurso biográfico de Denise relatado em *3 solos em 1 tempo*. Poderia dizer que o trabalho da bailarina-coreógrafa possibilita uma aproximação da História da Dança Brasileira mediada por uma história de dança de uma brasileira.

<sup>94</sup> Em crítica para o Jornal do Brasil, publicada em 15/dez/2008, Roberto Pereira escreve: “(...) perpassa uma fala que é a fala da bailarina, quando essa bailarina tem o direito a ela. Desse modo, todas as questões sobre autoria e sobre memória, tão atuais, estão estampadas antes no gesto que pronuncia a dança, do que numa dança que se dá a ver”.

<sup>95</sup> Trecho de “Pas de deux”, música de Thiago Pethit. Cantor, compositor e ator de São Paulo, Pethit é um dos artistas da chamada “nova geração MPB”.



Fig. 5- Denise Stutz em 3 solos em 1 tempo. Fonte: Foto: Martha Azparren.



Fig. 6- Denise dança pas-de-deux com a plateia, sentada numa cadeira. Há um trecho em vídeo desse momento em: [http://www.youtube.com/watch?v=XzCPeNe\\_1g0](http://www.youtube.com/watch?v=XzCPeNe_1g0).

suas próprias memórias coreográficas, ao longo de uma ainda breve trajetória como artista da dança<sup>96</sup>.

Desde os primeiros ensaios, a tônica de nosso encontro criativo se deu em torno da lembrança de coreografias. É desse período inicial, por exemplo, que surge o memorável nº7, experimentado por todos os artistas envolvidos em *senha de acesso* (especialmente Adriana): “Lembrar do trecho favorito de uma coreografia que você já dançou / Escolher um momento desse trecho e congelar nele / Derreter esse momento”. Treinamos algumas variações que aumentavam o nível de dificuldade desse memorável<sup>97</sup>, mas acabamos por nos concentrar na ideia mais essencial dele, a de fazer um mergulho nas experiências coreográficas de alguém para, em seguida, “derretê-las” e reprocessá-las numa nova configuração.

Fábio acompanha meu interesse nas relações entre corpo, memória e dança desde a época da graduação na UFRJ<sup>98</sup>. Dançou no espetáculo<sup>99</sup> que criei como pré-requisito para a obtenção do título de Bacharel em Dança na universidade, quando estava particularmente focado nos movimentos e poses que os bailarinos costumam fazer enquanto recuperam mentalmente as coreografias que vão executar em seguida – eu os chamava de “rascunhos”. Então, o trabalho com o memorável nº7 rapidamente incorporou a noção de rascunho em dança como uma forma de continuidade da pesquisa desenvolvida em 2003.

A última versão de *senha de acesso*, apresentada no Teatro Cacilda Becker (RJ) em janeiro deste ano (2013), começa justamente com Fábio se preparando, “rascunhando” movimentos em cena enquanto a plateia busca seus assentos. A sensação inicial, de suspensão e estranhamento, segue conforme a equipe do teatro toca o primeiro, o segundo, o terceiro sinal, e Fábio permanece no palco, alongando-se, eventualmente bebendo água de sua garrafinha e tirando o cachecol que o protegia do frio do ar-condicionado. Nas três apresentações feitas ao longo de um final de semana, não houve um dia sequer em que o público não moderasse o volume de sua voz nas conversas que inevitavelmente aconteciam enquanto Fábio estava no palco. Sua presença em cena, realizando movimentos nada espetaculares<sup>100</sup>, gerava um

<sup>96</sup> O que certamente se opõe à memória de Denise em *3 solos em 1 tempo*, repleta de eventos e encontros mais grandiosos, de convívio com nomes importantes da dança brasileira e internacional.

<sup>97</sup> Ver Figura 7, p.46.

<sup>98</sup> Fomos companheiros no curso de Bacharelado em Dança dessa universidade.

<sup>99</sup> *Fugacidades*, de 2003, abordava a transitoriedade da experiência humana como seu argumento principal.

<sup>100</sup> “(...) a contemporaneidade apresenta uma reorganização no ambiente da dança sobre o espetáculo e o espetacular. Os artistas da dança se colocam em laboratórios de pesquisa embaralhando não apenas a criação da obra de dança (...) como também sua organização e, conseqüentemente, seus resultados estéticos.” (VILELA, 2010, p.2)

“desenquadramento”<sup>101</sup>, uma ruptura com a noção prévia do que poderia consistir um trabalho de dança: um bailarino executando passos complexos e movimentações desafiadoramente atléticas<sup>102</sup>.

Após o 3º sinal e a execução da vinheta institucional, Fábio e eu – sentado na plateia – iniciamos um diálogo improvisado que remete à sala de ensaio<sup>103 104</sup>. O público se surpreende e me olha por um segundo. O quadro se desenvolve num formato de interlocução com Fábio que envolve o público como extensão de minha presença; ou seja, eu faço parte do público e este se converte na figura com quem Fábio conversa: alguém que lhe dirige e faz sugestões, alguém que ele vê e de quem busca cumplicidade.

A fala de Fábio a partir de uma posição de jovem profissional da dança em *senha de acesso* encontra paralelo em *Repitologia*<sup>105</sup>, solo do bailarino carioca Victor D’Olive<sup>106</sup>. Ambos envolvem relatos de experiência de trabalhos na área de dança: num escopo de tempo mais difuso, no caso dos quadros de Fábio; e sobre um período específico de residência artística<sup>107</sup>, no caso de Victor. Além disso, no que diz respeito à participação do público, enquanto Fábio desenvolve seu relato em formato de diálogo comigo-plateia, Victor efetivamente convida duas pessoas<sup>108</sup> para um experimento físico em cena que encerra a performance: impedi-lo de realizar

<sup>101</sup> “O trabalho de arte, para aqueles que o utilizam, é uma atividade de desenquadramento, de ruptura de sentido”. (GUATTARI, 2006, p.79)

<sup>102</sup> Nesse sentido, todos os quadros de *senha de acesso* desafiam tal definição de espetáculo de dança.

<sup>103</sup> De fato, as conversas invariavelmente se alimentavam de assuntos dos próprios bastidores do processo criativo, dos ensaios, e faziam menção a amigos e pessoas presentes na plateia.

<sup>104</sup> Ver Figura 8, p.47.

<sup>105</sup> Segundo release de divulgação do trabalho, trata-se de um “estudo para um bailarino de um passo só que, ao tratar de questões relacionadas ao exercício de poder no processo de criação em dança, promove um espaço de interação divertida e jocosa entre público e performer”.

<sup>106</sup> Doutorando em Ciências Sociais (UERJ), mestre em Ciência das Artes (UFF) e bacharel em Dança (UFRJ), Victor já trabalhou com alguns importantes diretores brasileiros e internacionais, tais como Carlos Laerte, Regina Miranda, Carmen Luz, Lígia Tourinho, Erica Essner (EUA), Eleonora Gabriel, Julia Bardsley (Inglaterra), Christophe Wavelet (França) e Ricky Seabra (EUA/Brasil).

<sup>107</sup> O solo de Victor faz menção às suas experiências no programa de residências coLABoratório, organizado pelo Festival Panorama (RJ) ao longo de 2010. “Meu nome é Victor e, ao longo dessa demonstração, vocês vão perceber que uma das minhas maiores características é a hesitação. A hesitação aqui é resultante das inúmeras críticas que eu vim recebendo ao longo do processo criativo do projeto coLABoratório 2010” (trecho inicial do texto dito durante a performance).

<sup>108</sup> Ver Figura 9, p.48.

o movimento que lhe confere a pecha de “bailarino de um passo só”<sup>109 110</sup>, “gesto-alvo”<sup>111</sup> de tantas críticas recebidas durante seu processo criativo<sup>112</sup>.

Tanto nos quadros de Fábio como em *Repitologia* são colocadas em questão “as próprias relações de trabalho, as relações artísticas que foram ponto de partida para sua construção cênica”<sup>113</sup>. No solo de Victor a fala em si mesma é motivada por outra crítica<sup>114</sup> e, dessa forma, promove uma reflexão sobre a utilização da palavra por bailarinos, uma vez que ainda é “equivocadamente entendida como uma ação especializada que não é do domínio da dança”<sup>115</sup>. “Diante de todas essas críticas, seria lógico e preferível não falar. Mas me reconhecendo como chato, insistente e não mudo, eu opto por usar a palavra”, posiciona-se Victor durante a performance.

Nos quadros de Fábio o diálogo promovido comigo, um interlocutor que se mistura entre as pessoas do público, descortina o universo do ensaio, dos bastidores (como em *Repitologia*, que explicita seus meandros políticos e relações de trabalho em dança, ainda que de maneira menos direta) na própria cena. Aqui, enxergo novos paralelos com *Isabel Torres*, trabalho do coreógrafo francês Jérôme Bel<sup>116</sup>: a exemplo do que havia realizado no ano anterior (2004) com a bailarina Véronique Doisneau<sup>117</sup>, o artista desmitifica a instituição da dança colocando em cena, sozinha, Isabel Torres, integrante do corpo de baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro<sup>118</sup>. Isabel se apresenta enquanto “readymade”<sup>119</sup> numa cena vazia, sem artifícios nem figurinos, apenas com

<sup>109</sup> “No projeto coLABoratório, nós fizemos muitos jogos de improvisação e composição. E, nesses jogos, sempre aparecia um movimento, que era mais ou menos assim. [Victor executa o movimento] As pessoas continuaram percebendo durante muito tempo que eu executava o mesmo movimento, e um coreógrafo da Guiné Equatorial, um africano, disse uma vez pra mim: [Victor grita] “¡Que cojones, Víctor! ¡Tú eres un bailarín de un paso solo!” Que, traduzindo, fica mais ou menos assim: [Victor diz em voz tranquila] “Que merda, Victor. Você é um bailarino de um passo só.” (trecho do texto dito durante a performance)

<sup>110</sup> Ver Figura 10, p.48.

<sup>111</sup> COSTA, 2011, p.2.

<sup>112</sup> Numa das críticas, a performer inglesa Julia Bardsley se referiu ao movimento recorrente de Victor como sendo um exemplo de “fixação coreográfica”.

<sup>113</sup> COSTA, 2011, p.2.

<sup>114</sup> Durante a performance, Victor relata que o coreógrafo piauiense Marcelo Evelin lhe havia sugerido que, pelo fato de ele não ser ator, era preferível que não utilizasse a voz em cena.

<sup>115</sup> COSTA, 2011, p.3.

<sup>116</sup> Começa a criar seus próprios trabalhos a partir de 1994, alguns dos quais foram encomendados por instituições como L’Opéra de Paris e o Centro Cultural de Belém, em Lisboa (Portugal). Em 2005, Bel recebeu um Bessie Award pela performance *The show must go on* (2001).

<sup>117</sup> A bailarina tinha 42 anos e estava a uma semana de se aposentar do corpo de baile de L’Opéra de Paris.

<sup>118</sup> Por ocasião da apresentação do trabalho de Bel na 7a. Bienal do Mercosul (2009), a divulgação do evento afirma que o coreógrafo “põe em cena o que há por trás da cena; exhibe e socializa um processo que usualmente se desenvolve apenas no âmbito do ensaio ou do atelier”.

<sup>119</sup> “Assim como o readymade foi essencial para a crítica da “retina” nas artes visuais por Duchamp, movimentos do cotidiano e coreografias baseadas em tarefas seriam essenciais para que a dança criticasse seu alinhamento incondicional com a definição de “movimento em curso”. (LEPECKI, 2011, p.155)



Fig. 7- Variação do memorável nº7, incluindo jogo de palavras escritas na pele. Fonte: Foto: André Bern



Fig. 8- Fábio Honório ensaia seu quadro sob minha orientação. Fonte: Foto: Marina Pacheco



Fig. 9- Em *Repitologia*, Victor d'Olive convida dois voluntários para experimento em cena. Fonte: <http://wp.me/p1TzVP-GI>



Fig. 10- Dois voluntários tentam impedir que Victor execute um determinado movimento. Fonte: <http://victordolive.blogspot.com.br/2010/11/repitologia-panorama-de-danca.html>



uma roupa de ensaio e um *tutu*<sup>120</sup>. Conta sobre sua carreira no Theatro Municipal e relembra trechos de balés que dançou junto ao corpo de baile da casa. A apresentação evidencia as agruras de uma bailarina que nunca será a estrela do teatro; que trabalha duro para dançar papéis menores, movimentos quase imperceptíveis ao olho do grande público que, inevitavelmente, paira sobre os primeiros-bailarinos. Aqui, o relato de Isabel se equivale ao de Denise em termos de uma profunda vivência como bailarinas; mas não exatamente no que diz respeito a brilho e reconhecimento em suas carreiras<sup>121</sup>.

O uso da palavra em cena volta uma vez mais à tona quando Isabel, em entrevista concedida à 7ª. Bienal do Mercosul<sup>122</sup>, confessa jamais ter contado com a possibilidade de falar num espetáculo de dança. “Eu vou ter dificuldade, vou morrer de vergonha, vou gaguejar”. Diferentemente de Victor, que fala em *Repitologia* para problematizar, dentre outros códigos, a própria possibilidade de utilização da voz por um bailarino, Isabel já estava suficientemente treinada no balé para realizar um papel diametralmente oposto, o de reforçar as tradições da dança clássica. Daí, podemos inferir a potência do encontro entre Isa(Bel) e o público nas diversas apresentações do trabalho.

Finalmente, uma curiosidade ainda me intriga entre os quadros de Fábio, e os solos de Denise e Victor: neles, a profusão de texto vai gradualmente cedendo espaço para um diálogo silencioso entre performers e público. A segunda entrada de Fábio em *senha de acesso* consiste numa tentativa de continuidade do diálogo, proposto no quadro anterior, desta vez sem o uso da palavra; Denise, por sua vez, encerra seus *3 solos em 1 tempo*, executando movimentos<sup>123</sup> em silêncio enquanto o público se encontra de olhos fechados<sup>124</sup>; enquanto Victor investe numa silenciosa<sup>125</sup> e desajeitada disputa física com dois voluntários, que tentam, a todo custo, impedi-lo de realizar seu “único passo”.

<sup>120</sup> “A história da arte é um corpus, com soluções e impasses, de onde extraio linhas de fuga”, afirma Bel em entrevista (MACEL & LAVIGNE, 2011, p.286).

<sup>121</sup> O trabalho com Bel coroa a carreira de Isabel, que se aproximava do fim, como a da francesa Véronique. Por outro lado, Denise se reinventa, com sucesso, como coreógrafa de seus próprios trabalhos: “Eu me torno coreógrafa de mim mesma pra poder dançar, porque senão eu não danço mais”.

<sup>122</sup> O podcast produzido pela Bienal para a sua mídia de áudio, Radiovisual, está disponível em: <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/jerome-bel>.

<sup>123</sup> “Vou fazendo posições de coisas que eu dancei, e de coisas que eu lembro”, conta a bailarina-coreógrafa.

<sup>124</sup> “Tem gente que abre o olho só quando eu já tô acabando, e são dez minutos”.

<sup>125</sup> Interrompida aqui e ali pelos risos da plateia.

### 3 LUGAR: CORPO DE MEMÓRIAS

#### 3.1 18 de julho de 2011<sup>126</sup>

“Me lembrei agora, por exemplo, da situação que contei na semana passada, das duas senhoras no Humaitá, que são babás, e meu encontro com elas pela rua me remeteu imediatamente a algo que nem conheci pessoalmente, à história das amas-de-leite negras dos filhos de senhores. Isso, em parte, tem uma dimensão muito particular – diz respeito a mim, ao que sou, ao que escutei, li, senti e olhei durante minha vida até hoje, à minha cor, minha ancestralidade, minhas relações parentais, escolhas, modos de sentir, pensar e identificações, embora eu realmente não saiba se uma das minhas ancestrais diretas foi ama-de-leite ou não, e isso na verdade não importa.

Tampouco talvez seja uma imagem que as próprias senhoras possuem de si, e certamente não define o que elas são. Por outro lado, é uma imagem-sensação, imagem-questão disponível para surgir e afetar porque existiu, faz parte de uma certa memória coletiva, foi um acontecimento histórico. O que é interessante pensar também é que talvez isso não surgisse no encontro de outra pessoa com as senhoras, porque essa referência e imagem que salta, que surge, não faz parte do universo desta outra pessoa, de algo que está no corpo dela. E logo no mesmo dia incorporei ao mapa corporal. E me vem então uma imagem dessas entradas e saídas do corpo, dos poros, disso que se encontra e se configura quando alguns conteúdos e impressões vêm à tona, vêm à superfície ao mesmo tempo que “entram”. Ou seja, sobre as ruas e as impressões – a sensação que tenho em relação a esse encontro com as senhoras é como se algo entre mim e elas, algo do meu corpo encontrando-as faz “tchun”, “crac”, se conecta. E aí se atualiza isso que na verdade conheci pelos livros, não porque me foi contado, a não ser por um bom professor de História que tive, e me faz lembrar nebulosamente aquelas fotos dos livros, e nitidamente de outras relações similares ainda atuais que sempre me incomodaram e que são questões sociais e políticas até hoje colocadas.

Enfim, deixei soltar aqui o carretel... me lembrei também de uma citação que já estou para comentar há algum tempo e nunca que fazia (...) ‘memória é o paraíso do qual nunca podemos ser

---

<sup>126</sup> Data da postagem no blog da pesquisa. Contém trecho de um e-mail enviado por Monica da Costa.

desterrados’. De fato, posso dizer por mim que depois que comecei a dançar de fato e a reverenciar minha ancestralidade com a importância que lhe é digna, não posso mais ser desterrada.”

### 3.2 As cartografias de Monica da Costa

“Doravante vais viver fora e não dentro de casa”.  
(PRANDI, 2001, p.67)

O início do período de pesquisa para criação de *senha de acesso* foi marcado com a notícia do afastamento de Monica da Costa: ela precisaria se recolher por um mês a fim de realizar sua iniciação no Candomblé. Com isso, teve que acompanhar os primeiros desdobramentos dos ensaios através do que postávamos em nosso blog.

Um experimento nas ruas da Gávea, bairro onde se situa um dos locais de residência da pesquisa em 2011 (o Studio Casa de Pedra<sup>127</sup>), foi o estopim para que estabelecêssemos uma rotina entre espaço urbano e estúdio que nos acompanhou durante todo o processo criativo. Na esteira da repercussão sobre o massacre de Realengo<sup>128</sup>, surgiu a ideia de caminhar no entorno do estúdio, tirando fotos em que aparecíamos de costas<sup>129</sup>.

É importante pontuar aqui a motivação dessas saídas do estúdio, que também se deram no bairro da Tijuca<sup>130</sup>. Não se tratava de propor criações para o espaço urbano, mas sim, promover novas experiências (distintas daquelas propiciadas pelo controle e segurança do estúdio) que facilitassem o acesso a memórias e estados corporais ativados por elas – o que, na sequência, denominaríamos “memoráveis”.

A dicotomia “palco” versus “espaço urbano” em dança contemporânea<sup>131</sup> – a promessa da rua enquanto metrópole, lugar de encontros, desaparecimento, excesso e misturas culturais em oposição ao ethos de “lugar das convenções” associado ao palco – não era a pauta daquelas saídas, caminhadas. O que nos interessava eram as possíveis conexões com um certo “delírio

<sup>127</sup> O Studio Casa de Pedra é a sede da companhia da coreógrafa Esther Weitzman, que atuou como orientadora da fase de pesquisa de *senha de acesso*.

<sup>128</sup> Referência ao assassinato em massa ocorrido em 7 de abril de 2011, na Escola Municipal Tasso da Silveira, localizada no bairro de Realengo, zona oeste da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>129</sup> Ver Figura 11, p.52.

<sup>130</sup> *senha de acesso* foi contemplado pelo Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro, localizado na Tijuca, com uma residência de criação em 2011.

<sup>131</sup> Enxergo dicotomia semelhante (neste caso, entre “fora” e “dentro de casa”) num dos mitos fundadores do orixá Exu, ao qual faço referência em epígrafe nesta página. Ver Anotação 3, p.54.



Fig. 11- Com a legenda “Aos meninos e meninas de Realengo: também nos sentimos encurralados”, produzimos fotos em que aparecíamos de costas, fazendo referência à maneira como algumas crianças foram assassinadas na chacina. Em sentido horário: Fábio Honório, Aluisio Flores, Eni Nunes e eu. Fonte: <http://wp.me/plqBV7-1k>

ambulatório”<sup>132</sup>, de uma ação de deslocar-se pela cidade cujo principal direcionamento é a poetização do espaço urbano; não mais enquanto “flâneurs”<sup>133</sup> – ainda que permitir-se o tempo necessário para uma observação cuidadosa e sensível seja condição sine qua non quando se deseja redescobrir o urbano – mas em andanças de vadiagem<sup>134</sup> nas quais “o passeio pela cidade metropolitana, até então liso, passa a revelar insuspeitadas fissuras”<sup>135</sup>.

Tais andanças inspirariam uma reconexão com a noção de “reality show invisível” desenvolvida por hello!earth, por exemplo, através do memorável nº2: Seguir uma pessoa sem que ela perceba / Decidir até onde / quando seguir<sup>136 137</sup>.

Quando Monica retornou aos ensaios, influenciada pelas leituras de nossos registros no blog e pela grande jornada promovida em sua iniciação espiritual no Candomblé, ela já tinha como argumento – para o que se tornaria seu quadro em *senha de acesso* – um desejo de investigação de memórias relativas à sua ancestralidade<sup>138</sup>. Segundo ela relataria mais tarde, “tudo começou com a necessidade de escrever BENIN<sup>139</sup> no lado direito da barriga. E fui fiel a essa necessidade, intuitiva talvez, não sei”<sup>140</sup>.

A escrita na pele naturalmente se conectava com experimentos já realizados com Fábio<sup>141</sup>. No entanto, em Monica, escrever no corpo possuía um sentido de trazer para ele, registrar nele

<sup>132</sup> Referência à performance *Mitos Vadios* (1978), de Hélio Oiticica: “espécie de poetizar do urbano as ruas e as bobagens do nosso daydream diário se enriquecem vê-se que elas não são bobagens nem trouvaillies sem consequência são o pé calçado pronto para o delirium ambulatorium renovado a cada dia”. Há registros do artista disponíveis em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cod=462&tipo=2>. Último acesso: 25/fev/2013.

<sup>133</sup> “Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem (...) é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas.” (RIO, 2011 [1908], p.31-32)

<sup>134</sup> Expressão usada por Oiticica nos registros da performance *Mitos Vadios*.

<sup>135</sup> LEPECKI, 2003, p.11.

<sup>136</sup> Ainda tomando como princípio a ação de seguir alguém, o memorável nº14 focaliza-se nas peculiaridades do caminhar de cada pessoa: “Atentar-se para a maneira particular de caminhar das pessoas na rua / Identificar-se com o modo peculiar de caminhar de alguém / Seguir a pessoa sem que ela perceba / Estudar as peculiaridades desse caminhar enquanto a segue / Progressivamente, incorporar-lhes no seu próprio caminhar / Deixar de seguir a pessoa / Continuar seu trajeto mantendo o novo caminhar incorporado.”

<sup>137</sup> Ver Anotação 4, p.55. Nela, Fábio relata duas ocasiões nas quais segue pessoas pelas ruas.

<sup>138</sup> Em depoimento gravado para o blog da pesquisa em 14 de dezembro de 2011, Monica conta: “Já é uma questão minha, pessoal e artística, há algum tempo (...) eu cheguei numa questão dentro do processo que era a relação com diversos lugares, entre África e Brasil, pelos quais nossos ancestrais negros africanos passaram na diáspora, e as migrações da minha família (...) passagens no meu percurso de vida que tinham relação com a história negra no Brasil, e perceber onde esses lugares ressoavam no meu corpo, o que eu encontrava de cada um desses lugares na minha história”. Na íntegra em: [http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=SwZeOBfM0cY#!](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=SwZeOBfM0cY#!).

<sup>139</sup> País da região ocidental da África, de onde um grande número de negros partiu para as Américas devido ao tráfico negreiro.

<sup>140</sup> O relato pode ser lido em: <http://wp.me/p1qBV7-4Y>.

<sup>141</sup> Ver Capítulo 2, p.30.

### [3.3 Anotação 3<sup>142</sup>]

No começo dos tempos estava tudo em formação.

Lentamente os modos de vida na Terra foram sendo organizados, mas havia muito a ser feito.

Toda vez que Orunmilá vinha do Orum<sup>143</sup> para ver as coisas do Aiê<sup>144</sup>, era interrogado pelos orixás, humanos e animais.

Ainda não fora determinado qual o lugar para cada criatura e Orunmilá ocupou-se dessa tarefa.

Exu propôs que todos os problemas fossem resolvidos ordenadamente. Ele sugeriu a Orunmilá que a todo orixá, humano e criatura da floresta fosse apresentada uma questão simples, para a qual eles deveriam dar resposta direta.

A natureza da resposta individual de cada um determinaria seu destino e seu modo de viver.

Orunmilá aceitou a sugestão de Exu. E assim, de acordo com as respostas que as criaturas davam, elas recebiam um modo de vida de Orunmilá, uma missão.

Enquanto isso acontecia, Exu, travesso que era, pensava em como poderia confundir Orunmilá.

Orunmilá perguntou a um homem: “Escolhes viver dentro ou fora?”. “Dentro”, o homem respondeu. E Orunmilá decretou que doravante todos os humanos viveriam em casas.

De repente, Orunmilá se dirigiu a Exu: “E tu, Exu? Dentro ou fora?”. Exu levou um susto ao ser chamado repentinamente, ocupado que estava em pensar sobre como passar a perna em Orunmilá. E rápido respondeu: “Ora! Fora, é claro!”. Mas logo se corrigiu: “Não, pelo contrário, dentro”.

Orunmilá entendeu que Exu estava querendo criar confusão. Falou pois que agiria conforme a primeira resposta de Exu. Disse: “Doravante vais viver fora e não dentro de casa”.

E assim tem sido desde então. Exu vive a céu aberto, na passagem, ou na trilha, ou nos campos. Diferentemente das imagens dos outros orixás, que são mantidas dentro das casas e dos templos, toda vez que os humanos fazem uma imagem de Exu, ela é mantida fora.

---

<sup>142</sup> PRANDI, 2001, p.66-67.

<sup>143</sup> “Céu”, em idioma yorubá.

<sup>144</sup> “Terra” em idioma yorubá.

#### [3.4 Anotação 4]

(...) Eu saía do cinema Arteplex quando avistei um rapaz de costas (...) O cabelo dele me chamou a atenção, então, meio sem calcular muito, me pus a segui-lo. Depois que passei da porta pra fora, percebi que ele estava com uma garota, que parecia ser sua namorada. À medida em que fomos andando, percebi minha pequena decepção por descobrir a namorada do rapaz. Isso já despertou meu desinteresse, mas foi tão rápido; acho que tudo não durou mais que dois minutos... Eles andaram alguns metros e logo entraram no táxi (...)

Eu estava no metrô e, assim que entrei, dei uma olhada rápida ao redor e vi um rapaz que me fitava. Quando olhei, ele desviou o olhar (...) não pensei que fosse segui-lo. Ficamos nesse jogo de olhares, e logo me dei conta de que o estava seguindo, sem sair do lugar (...) Na verdade, tive certeza de que o seguia quando vi que ele também desceria na Central do Brasil. Então resolvi ir até onde fosse possível, já sabendo que o possível seria até o ponto [de ônibus] dele. Neste caso, até o trem, pois mais tarde eu saberia que este seria o destino final (...) me dei conta de que o que me chamara atenção nele foi o cabelo... também.

(quicá, fazer emergir ali) um mapa inventado, motivado pela própria ausência de dados ditos concretos, comprovados – uma das maiores feridas provocadas pela diáspora negra africana<sup>145</sup>:

(...) por outro lado, algo sempre resiste, escapa, se faz presente, se comemora, se reconhece; este corpo herdado lindo não pode ser negado, e isso é uma alegria. E se sei desses lugares é porque também uma boa parte me foi contada e com orgulho<sup>146</sup>, não podemos falar só do negativo.

Do manuseio inicial de um lápis dermatológico<sup>147</sup>, Monica vai progressivamente optando por uma caneta pilot preta<sup>148</sup>, que lhe permitia escrever em seu corpo<sup>149</sup> com maior precisão, além de facilitar a leitura por parte de quem assistia. Da escrita surgiu a necessidade da fala:

Inicialmente, escrevia no corpo apenas e me movia, sem falar, sem contar nada. André Bern, como diretor do processo, e os colaboradores Aluisio Flores e Fábio Honório, me estimularam a contar o que se passava em cada um desses lugares, relatar essas histórias, considerando que era importante e interessante que o público soubesse e entendesse claramente o que eu estava fazendo, o assunto que estava em questão ali.<sup>150</sup>

### 3.5 Lugar-corpo de encontro

Aqui, a fala retorna como questão na composição coreográfica<sup>151</sup> e me permite fazer considerações sobre os sentidos a partir dos quais a palavra “lugar” é empregada nesta dissertação. Utilizo conscientemente a mesma palavra para tratar tanto: 1) do deslocamento<sup>152</sup> (e suas decorrentes implicações) entre estúdio, palco e espaço urbano; como 2) de uma ideia de

<sup>145</sup> “A partir dessa intuição e dessa necessidade, e seguindo acontecimentos que tomei como pistas, reforcei uma reflexão que vem comigo desde a adolescência sobre o fato que faz parte da vida de uma boa parte de nós afro-ameríndios: o não-saber sobre as origens familiares e geográficas dos ancestrais africanos e indígenas, não-saber sobre pertencimento, um não-saber muitas vezes acompanhado de uma dificuldade de falar sobre essa história com devidas valorizações, constatações e reconhecimentos, para seguir adiante.” (COSTA, 2011, p.1)

<sup>146</sup> Segundo ela, foram descobertas feitas através de seu processo iniciático no Candomblé: “Sem isso eu não saberia”.

<sup>147</sup> Ver imagens de ensaio onde ela manipula o lápis na Figura 12, p.58.

<sup>148</sup> A mesma utilizada por Fábio em seus experimentos e pela qual, mais tarde, eu também vou optar ao desenvolver meu próprio quadro em *senha de acesso*.

<sup>149</sup> “Cada lugar escrito no corpo – Benin, Ghana, Ketu, Bahia, Brasil, Rio, São Gonçalo, Itaocara, Ilhéus, Humaitá, Vila Isabel, Fundão, Salvador, Ponte Rio-Niterói, Tijuca e Engenho de Dentro – possui relação com acontecimentos e construções identitárias, com migrações e deslocamentos.” (COSTA, 2011, p.2)

<sup>150</sup> idem, p.2.

<sup>151</sup> A mesma questão é pulsante na composição do quadro de Adriana em *senha de acesso*, assim como nos trabalhos já mencionados de Denise Stutz, Victor d’Olive e Jérôme Bel.

<sup>152</sup> “(...) constitui a própria definição do lugar, com efeito, ser esta série de deslocamentos e de efeitos entre os estratos partilhados que o compõem e jogar com essas espessuras em movimento.” (CERTEAU, 1998, p.189)



corpo, presente em alguns processos criativos em dança contemporânea, que assume potência de lugar<sup>153</sup>.

Assim, no cruzamento desses dois sentidos, a palavra “lugar” emerge como função hodológica<sup>154</sup>, ou seja, opera enquanto “itinerário mais do que mapa”<sup>155</sup>: uma tarefa inerentemente “in-progress”<sup>156</sup>, exercida em curso contínuo, fruto da contingência de cada encontro consigo mesmo, com o outro, com o espaço<sup>157</sup>. A utilização da fala, que liga o quadro de Monica aos trabalhos de Denise, Victor e Jérôme (assim como aos quadros de Fábio e Adriana em *senha de acesso*) em sua dimensão poética de ativação de um corpo de memória(s), faz ressaltar o que Michel de Certeau afirma ser mais impressionante: o fato de os lugares vividos serem como presenças de ausências<sup>158</sup>. “O que se mostra designa aquilo que não é mais”<sup>159</sup>, complementa.

Então, é justamente dessa aresta onde presença e ausência se encontram, que *senha de acesso* se alimenta. Optar por “lidar com ruínas, traços e restos de experiências intransponíveis pela linguagem”<sup>160</sup> é consequência direta da energia criativa investida no desenvolvimento e aplicação dos memoráveis, que se revela a partir de passos lentos<sup>161</sup>, esgarçados, enquanto tentativa de acionar resíduos na psique da própria plateia<sup>162</sup>. Como, por exemplo, a que propõe o quadro de Aluisio Flores, em sua longa ação serial, de colocação de inúmeras sacolas plásticas transparentes e vazias em fila<sup>163</sup> para, num momento posterior, calçá-las como se fossem luvas<sup>164</sup>. Dada a fisionomia madura do bailarino, a ação remete ao entendimento comum e equivocado de que para dançar é preciso ser jovem<sup>165</sup>.

<sup>153</sup> Ao tratar de questões sobre participação, Ricardo Basbaum fala de um “agregado duplo” (corpo-sujeito + obra de arte) enquanto característica inevitável da contemporaneidade (BASBAUM, 2011, p.95). Enxergo uma possibilidade de ampliação dessa proposição, a partir do entendimento do agregado corpo-dança enquanto lugar.

<sup>154</sup> Hodos = caminhos, jornadas, trilhas, viagens, caminhadas; Hodologia = estudo dos caminhos, jornadas, etc. Aqui, aproprio-me dos conceitos apresentados pelo professor Gilles Tiberghien.

<sup>155</sup> KWON, 2002, p.3.

<sup>156</sup> “(...) que define um campo expressivo, no qual se inclui o risco, a processualidade, a encampação da complexidade. (COHEN, 2006, XXVIII)

<sup>157</sup> “Lugar” se refere a uma noção específica do espaço: trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo.” (CANTON, 2009, p.15)

<sup>158</sup> CERTEAU, 1998, p.189.

<sup>159</sup> idem, p.189.

<sup>160</sup> Escreve André Masseno, coreógrafo e performer, para o folder do espetáculo. Ver texto completo na Anotação 5, p.59.

<sup>161</sup> Em comentário à postagem de 13 de maio de 2011, a bailarina-coreógrafa Luisa Coser escreve: “(...) Na verdade, pode ser que memória a gente crie muito rápido, mas refazer lembranças requer passos lentos?”.

<sup>162</sup> GÓMEZ-PEÑA, 2005, p.25.

<sup>163</sup> Ver Figura 13, p.62.

<sup>164</sup> Ver Figura 14, p.63.

<sup>165</sup> Entendimento este que ainda persiste no senso comum, que não raro associa a carreira de dança às demandas físico-atléticas do balé. Na década de 60, todo um grupo de coreógrafos norte-americanos, tais como Yvonne Rainer, já acreditavam que

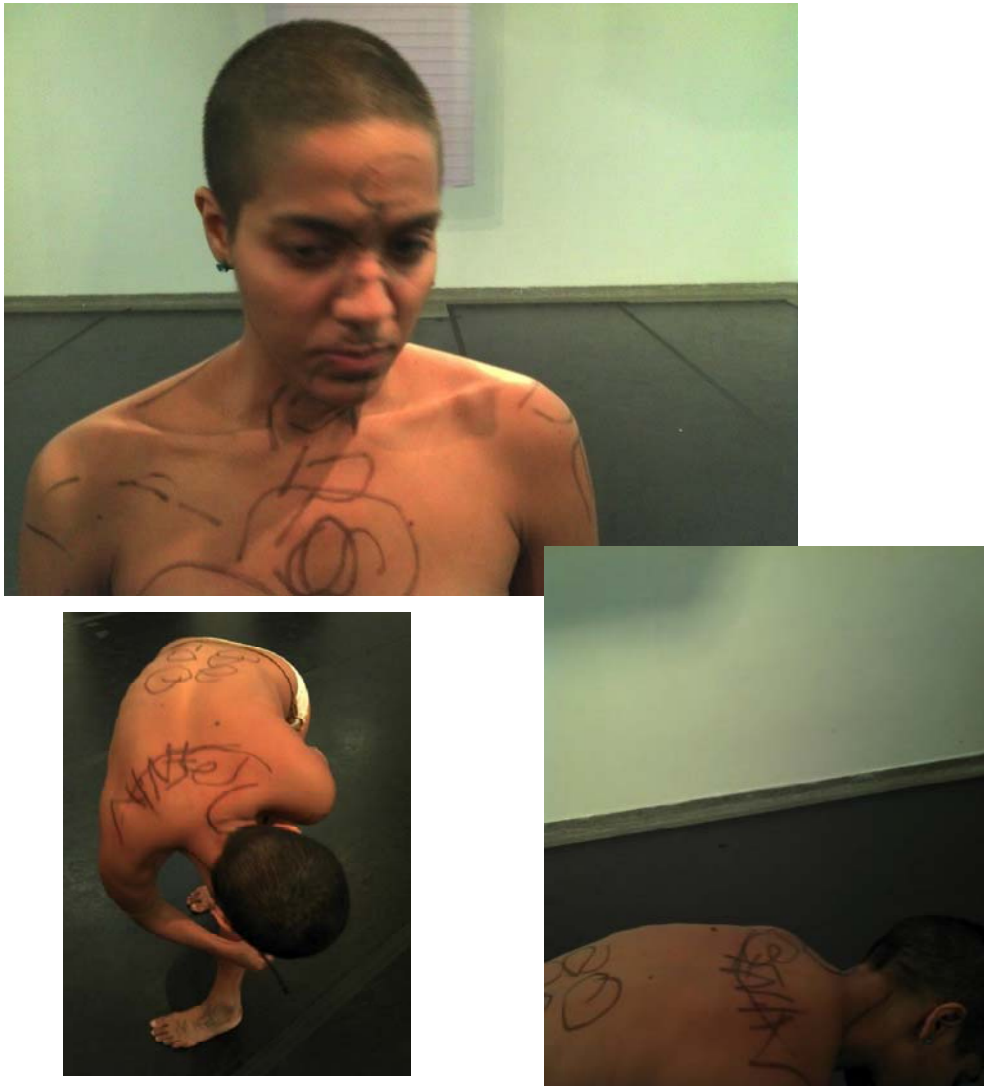


Fig. 12- Mônica utiliza um lápis dermatológico nas primeiras tentativas de escrita na pele. Fonte: Foto: André Bern

---

composições baseadas na exibição virtuosística de corpos extremamente treinados tinham atingido um impasse: “Este tipo específico de exibição finalmente se esgotou nesta década” (LEPECKI, 2011, p.154).

### [3.6 Anotação 5]

Na sociedade de vidro em que vivemos, o desejo e a identidade do sujeito são cobrados, a todo instante, para virem à tona, para serem revelados e ratificados publicamente. Tudo isso coadunado a uma política de exposição excessiva dos corpos, de seus comportamentos e práticas. Caminhando na contramão, *senha de acesso* problematiza o nosso olhar de espectador / expectativa ao nos confrontar com sujeitos às voltas com o irrepresentável, com um sentido que nos escapa. Somos postos diante de corpos que se esquivam de desvelar suas condutas e possíveis identidades. Não parecem reconhecer as próprias genealogias, optando por lidar com ruínas, traços e restos de experiências intransponíveis pela linguagem. O jogo, aparentemente de profundidades e interioridades, parece se deslocar para uma estratégia da superfície, no entanto extremamente complexa e que se desvia do olhar que busca lhe conferir algum sentido categórico. Corpos que nos exigem uma proximidade pelo compartilhamento de uma temporalidade epidérmica e esgarçada. Então, o que nos importa: buscar as substâncias simbólicas que (talvez) perpassem aqueles corpos ou aceitar a partilha de suas performatividades diante dos nossos olhos?

Além disso, se você deseja tomar as palavras acima como “senhas de acesso” à obra, de antemão ressalto que aquelas não capturam o evento em si; neste caso, as letras são reduções, corruptelas de um acontecimento. A senha está em suas mãos. E o acesso é pessoal e intransferível.

Seguindo esse mesmo raciocínio, proponho que *senha de acesso* seja uma dança de lacunas, assim como a de Aluisio: as sacolas vazias e a lentidão da ação que se repete de maneira não-espetacular é exatamente o que torna aquele lugar-corpo cada vez mais presente em direta proporção com os atravessamentos subjetivos que o público vier a lhe conferir a cada apresentação. Em outras palavras, são as mesmas lacunas que evidenciam um enorme desejo de interlocução, de encontro (não calcado num impulso de equivalência, mas sim de heterogênesse<sup>166</sup>), cujos decorrentes deslocamentos entre estúdio, espaço urbano e palco não objetivam em primeira instância apenas uma expansão das possibilidades criativas em dança contemporânea.

Um princípio ecosófico<sup>167</sup> parece subjazer tais movimentos. A fala da bailarina-coreógrafa Morena Paiva<sup>168</sup> é bastante reveladora nesse sentido:

Sempre senti que meu lugar era na vida real mesmo. Se eu quero falar sobre esse corpo, preciso estar lá onde ele vibra (...) A partir do momento que o que atrai o meu corpo, o que faz meu discurso, é algo que está na vida, nessa dinâmica, não me sinto confortável falando sobre isso daqui, de dentro do meu estúdio de dança. Sinto que preciso ir lá, vir aqui, trazer as pessoas de lá pra cá. Preciso criar esses trânsitos.<sup>169</sup>

Desta forma, artistas desenvolvem projetos e “ensaia” (com e sem aspas) movimentos, cada qual à sua maneira, em resposta a uma progressiva deterioração dos modos de vida humanos individuais e coletivos<sup>170</sup>: seja criando trabalhos específicos para o espaço urbano, para o palco, ou como Morena, “criando trânsitos” entre lugares – como se, num de seus mitos fundadores, o orixá Exu abstraísse a pergunta “Escolhes viver dentro ou fora?”<sup>171</sup>. *senha de acesso*, por sua vez, não se conduziu na direção de uma criação para o espaço urbano – ainda que experimentos e

<sup>166</sup> Cada vez mais distintos e um só tempo solidários, artistas e público, conduzem-se mutuamente num “processo contínuo de ressingularização”(GUATTARI, 1990, p.55). Ou segundo Basbaum, “a diferença é a partícula que acopla”. (BASBAUM, 2008, p.13)

<sup>167</sup> Uma articulação ético-política entre três registros ecológicos: o do meio-ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. (GUATTARI, 1990, p.8)

<sup>168</sup> Iniciou seus estudos com a arte-educadora Rosane Campello em 1999, e fez parte do primeiro grupo de formação da Cia. de Atores Bailarinos Adolpho Bloch, permanecendo até 2004. Atua como professora de Artes Cênicas na rede pública de ensino da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, e integrou o Coletivo Pague Leve – Artistas Associados – entre 2008 e 2012.

<sup>169</sup> Trecho de entrevista concedida pela artista ao projeto Lugares e Danças, desenvolvido por mim para o blog [ctrl+alt+dança](http://ctrlaltdanca.com) (<http://ctrlaltdanca.com>). O texto na íntegra se encontra na seção Anexo A desta dissertação.

<sup>170</sup> “As redes de parentesco tendem a se reduzir ao mínimo, a vida doméstica vem sendo gangrenada pelo consumo da mídia, a vida conjugal e familiar se encontra frequentemente ‘ossificada’ por uma espécie de padronização dos comportamentos, as relações de vizinhança estão geralmente reduzidas à sua mais pobre expressão...” (GUATTARI, 1990, p.7-8)

<sup>171</sup> “Num momento em que o político na arte rearticula todo o campo da estética, a dança se encontra em condição única de oferecer práticas, técnicas, corporeidades e afetos que revelam forças de manipulação – enquanto paralelamente demonstra, ante nossos próprios olhos, que é possível ativar contracorrentes de invenção a fim de empoderar nossos movimentos.” (LEPECKI, 2011, p.155)

passagens por este tenham sido consideravelmente frequentes ao longo do período de pesquisa e processo criativo.

Sempre houve interesse em ações fora do espaço do estúdio, o que se concretizou no desenvolvimento de vários memoráveis, entre eles o de nº8<sup>172</sup>. Então, quando Alissan Maria da Silva, aluna do programa de mestrado em Artes Cênicas da UNIRIO, me propôs um experimento performativo em outubro de 2011, foi natural optar por uma ação que se desse fora dos espaços de ensaio de *senha de acesso* (o Studio Casa de Pedra e o Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro).

### 3.7 Memoráveis e registros afetivos

Na disciplina intitulada Performance e Afeto<sup>173</sup>, cursada por Alissan na UNIRIO, os alunos foram estimulados a conduzir experimentos que envolviam a potencialização de afetos nas relações humanas. Conforme ela explica:

A proposta é que realizássemos experimentos performáticos em duplas escolhidas por sorteio. A primeira experiência realizada por alunos da disciplina que, em sua maioria, acabava de se conhecer; a segunda, por um participante da disciplina e um artista indicado por um companheiro de turma; e a terceira, por um participante e uma pessoa fora do contexto profissional artístico.<sup>174</sup>

Eu me enquadrava na segunda experiência<sup>175</sup>, que se iniciou com uma troca de e-mails<sup>176</sup>. Como Alissan tinha urgência em realizá-la (esta funcionaria como avaliação da disciplina) e não tinha ideia do que propor (o que também fazia parte do contexto do contato comigo), decidi aproveitar o ensejo para testar um dos memoráveis com ela, que nem sabia da existência de *senha de acesso*. Escolhi o de nº1, que tratava simplesmente de esvaziar a bolsa na presença do outro e revelar os pertences.

O memorável visava um tipo de diálogo indireto, sem o recurso da palavra; um tipo de leitura que se baseava na interpretação subjetiva dos signos em que se convertiam os pertences da bolsa de cada pessoa. É um exemplo do que mais tarde classificaríamos como um memorável cênico.

<sup>172</sup> “Esvaziar sua bolsa, contendo coisas de que não precisa mais, numa calçada / Deixá-las e ir embora.”

<sup>173</sup> A disciplina foi orientada pela professora Tania Alice.

<sup>174</sup> SILVA, 2012, p.2.

<sup>175</sup> Monica cursou a disciplina com Alissan, e lhe indicou meu nome.

<sup>176</sup> A primeira mensagem de Alissan começava assim: “Olá, André. Você não me conhece e eu não conheço você... ainda!”.

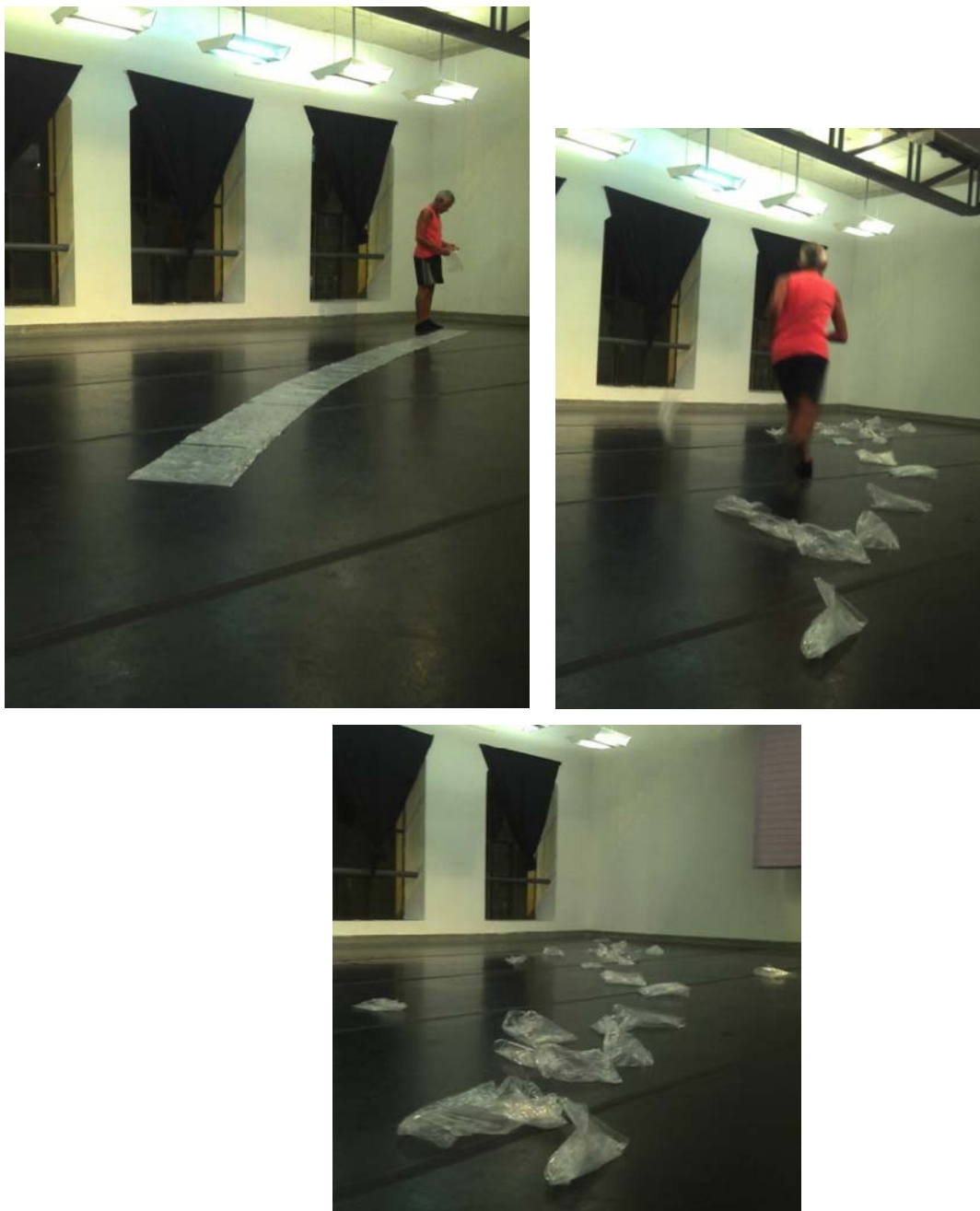


Fig. 13- Em seu quadro, Aluisio Flores dispõe sacolas plásticas em fila. Fonte: Foto: André Bern



Fig. 14- Aluisio “calça” sacolas plásticas causando impressão de luva. Fonte: Foto: Marina Alves

Quando desenvolvemos memoráveis deste tipo desejamos que algo aconteça perante nossos olhos, em nossa presença; estamos interessados em provocar, instigar, concretizar no outro, através das instruções propostas, estados, imagens, cenas, e se surpreender com eles. Por outro lado, memoráveis vivenciais<sup>177</sup> contemplam o outro com uma proposta de experiência, vivência. Aqui, não se trata de acompanhar o desenrolar da mesma como observador (memorável cênico), porém, não se exclui a possibilidade de coleta posterior de depoimentos sobre o acontecimento<sup>178</sup>.

Com Alissan, diferentemente da experiência em *senha de acesso*<sup>179</sup>, sugeri que nos encontrássemos num local público, o Shopping Tijuca<sup>180</sup>, e com a condição de que não trocaríamos uma palavra sequer<sup>181</sup>. Ainda que partíssemos de premissas complementares na direção do experimento – ela: produção de presença e potencialização de afetos na arte contemporânea; eu: visualidades e relações entre performance, subjetividade e memória – nossas respectivas bagagens pessoais/profissionais certamente geraram pequenos e interessantes desencontros:

Prestei mais atenção até na sua postura ao pegar suas coisas, ao dobrar, o jeito de guardar... Havia uma postura performática ali que acho que não segui, que não pesqui de início. Fiquei preocupada em ver e me mostrar ficou em segundo plano a princípio. Assim como quando li no seu caderno cinza: “Tornar visível e não fitar o visível”. Tudo mudou para mim naquele momento, pois não estava sendo generosa o suficiente pra me fazer visível...” [Alissan]

Você chegou e falou comigo. Eu pensei: “Mas ã era para usar palavras!” [eu]<sup>182</sup>

Tais desencontros deram o tom do próprio encontro, como nos improvisos inerentes a qualquer interação. A dinâmica daquele diálogo, não estabelecido em termos verbais, mas sim gestuais, assumiu uma feição mais porosa: permitiu-se conduzir através de um jogo em que se acolhe “o risco de perder o domínio sobre nós mesmos”<sup>183</sup>, e no qual “o “aqui-e-agora” da

<sup>177</sup> O memorável nº2 (“Seguir uma pessoa sem que ela perceba / Decidir até onde/quando seguir”) é um exemplo de memorável vivencial.

<sup>178</sup> Os relatos de Fábio na Anotação 4 (p.54) exemplificam isso.

<sup>179</sup> Em *senha de acesso*, o memorável foi realizado em estúdio. Ver Figura 15, p.65.

<sup>180</sup> Centro comercial localizado no bairro da Tijuca, zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

<sup>181</sup> “Não haver palavras não dá espaço para uma interpretação imediata de si mesmo para o outro durante a ação, mas a troca de e-mails anterior ao experimento já dava uma ideia – ou nos fazia imaginar – como éramos minimamente: as palavras escolhidas; as ideias apresentadas, assim como a estruturação dessas ideias; a forma de se reportar ao outro. Aqui é óbvio que os efeitos de sentido são inevitáveis, mas quem quer evitá-los?” (SILVA, 2012, p.8)

<sup>182</sup> Trechos recolhidos da troca de e-mails entre mim e Alissan após a realização do experimento.

<sup>183</sup> GUMBRECHT, 2010, p.145.





Fig. 15- Memorável nº1, realizado em estúdio por Esther Weitzman. Fonte: Foto: André Bern

experiência estética é isolado como o significado”<sup>184</sup>. Além disso, a visualidade da superfície-tela da mesa foi ressignificada enquanto registro afetivo do encontro, conforme os pertences foram retirados das bolsas e dispostos sobre ela:

(...) um caos de objetos pessoais q já se misturavam uns aos outros tamanha era a quantidade q cada um levava --- fiquei pensando se a gnt ã deveria ter misturado mais as coisas em cima da mesa e desmarcado os territórios d um e do outro.<sup>185</sup>

O experimento com Alissan sugere dois aspectos intimamente entrecruzados: um, performativo, advindo da natureza silenciosa do encontro e da ação coreográfica envolvida no revelar dos pertences; e outro, visual, decorrente da prática performativa, que constrói um registro efêmero, um instantâneo do embate de dois universos subjetivos ali tornados corpos e pertences à/na superfície da mesa. Revela também a instauração de um jogo dialógico difuso, cujas regras são constantemente atualizadas, negociadas e consentidas – ainda que silenciosamente – por ambos os participantes. Um jogo que intervém tanto na relação forjada/instaurada entre aqueles que jogam, como no espaço onde é praticado; portanto, duplamente “person-specific” e “site-specific” na medida em que decodificam e/ou recodificam convenções com o intuito de expor operações subjacentes<sup>186</sup> em ambos os níveis. Conforme Alissan relata:

Saindo de lá, eu perguntei a ele<sup>187</sup> se percebeu alguma coisa da reação das pessoas. Ele disse que algumas pessoas que estavam sentadas no banco perto cochichavam, outras riam. Pessoas da mesa do lado se cutucavam. Uma senhora que estava no balcão bebendo café olhou para nós e disse “Coitados... novos, novos...”.

### 3.8 Jornadas exploratórias pela cidade

O movimento promovido por diversos artistas na direção de lugares e formas ainda não institucionalizadas para uma dança que progressivamente abraça sua capacidade crítica de decodificar forças que já coreografam as dimensões sócio-políticas da existência humana<sup>188</sup> torna

<sup>184</sup> KWON, 2008, p.175.

<sup>185</sup> Comentário meu durante a troca de e-mails com Alissan.

<sup>186</sup> KWON, 2002, p.14.

<sup>187</sup> O marido de Alissan acompanhou todo o desenrolar do experimento à distância.

<sup>188</sup> LEPECKI, 2011, p.155.

afiliada uma série de trabalhos e iniciativas contemporâneas. Nesse sentido, o experimento com Alissan no contexto de pesquisa de *senha de acesso* encontra interlocuções em ações de hello!earth, Gustavo Ciríaco<sup>189</sup> e Morena Paiva (no Coletivo Pague Leve<sup>190</sup>).

*Aqui Enquanto Caminhamos*, uma parceria de Gustavo com Andrea Sonnberger (Alemanha / Áustria) consiste numa caminhada pela cidade, assim como o já mencionado (no capítulo 1)<sup>191</sup> *Walking Poem Rio*, de hello!earth. Inclusive, fez parte de um programa de ‘city walks’ do Festival Metropolis<sup>192</sup> juntamente com outro trabalho de hello!earth, *tomorrow everything will be different*<sup>193</sup>. No entanto, diferentemente da performance de hello!earth, *Aqui Enquanto Caminhamos* se organiza enquanto caminhada em grupo<sup>194</sup>, conduzida pelos artistas – Gustavo e Andrea – onde eles e o público se deslocam juntos e em silêncio pelas ruas dentro de uma faixa elástica branca<sup>195</sup>.

Ainda que sejam jornadas exploratórias pela cidade, em que o público-participante se entrega ao roteiro prescrito pelos artistas-performers, os trabalhos de Gustavo/Andrea e hello!earth opõem-se à noção original de flâneur<sup>196</sup> quando abdicam de certa ingenuidade e descompromisso com o trajeto para intencionalmente suscitar estranhamentos, visualidades carregadas de discursos alternativos. Ambos os trabalhos funcionam como práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais<sup>197</sup>, que remetem tanto a uma nova operação do entorno, assim como a uma espacialidade renovada do mesmo. O caminhante atualiza o conjunto de possibilidades e proibições organizados pela ordem espacial vigente no momento em que se desloca pela cidade, uma vez que em suas idas e vindas, nas improvisações inerentes às andanças, mudam ou deixam de lado elementos locais.

<sup>189</sup> Bailarino e coreógrafo carioca, possui formação em Ciências Políticas. Em 1995, após o término do curso técnico em Dança Contemporânea da Escola Angel Vianna, fundou a Dupla de Dança Ikswalsinats com Frederico Paredes, cujas atividades se estenderam ao longo de dez anos. A partir de 2003, passou a colaborar com outros artistas nacionais e internacionais, tais como Andrea Sonnberger (Áustria/Alemanha). Possui trabalhos em variados formatos, desde coreografias para palco até performances e site-specific.

<sup>190</sup> Formado pelos bailarinos cariocas Morena Paiva, Marina Pacheco e Italmar Vasconcellos após uma audição em que nenhum deles foi selecionado, o Coletivo Pague Leve – Artistas Associados – desenvolveu entre 2008 e 2012 composições cênicas e intervenções urbanas em que a interlocução com o público o torna agente de seus processos criativos e performativos. Marketing, valor e o processo de desenvolvimento e instauração de marcas são temas recorrentes da produção do Coletivo.

<sup>191</sup> Ver Anotação 1, p.29.

<sup>192</sup> Festival de artes urbanas, na cidade de Copenhague (Dinamarca).

<sup>193</sup> Ver Capítulo 1, p.24, nota 37.

<sup>194</sup> Ver Anotação 6, p.70.

<sup>195</sup> Ver Figura 16, p.69.

<sup>196</sup> Ver neste Capítulo, nota 133, p.53.

<sup>197</sup> CERTEAU, 1998, p.172.

A partir de abordagens que promovem uma aproximação das esferas social e artística com o intuito de produzir resultados de dança em novos ambientes e contextos<sup>198</sup>, o Coletivo Pague Leve e sua *Venda de Performances*<sup>199</sup> se integram aos trabalhos anteriores na medida em que redefinem noções de dança e integram práticas inerentes a esse campo de expressão artística em contextos socioculturais mais amplos. Em *Venda de Performances*, na qual oferecem danças a 1 real pelas ruas, o menu desenvolvido pelos bailarinos-vendedores ambulantes<sup>200</sup> funciona como catálogo de modalidades de dança – que inclui opções como balé, funk, “personalizada”, etc – e não exclui a capacidade de barganha com seus “publientes”<sup>201</sup>. “Quer comprar duas (danças) por R\$1,50?”, “Oferece pra sua namorada, pô, é um negócio super diferente!”, negocia Morena Paiva numa intervenção na calçada do CCBB<sup>202</sup> (RJ) em 2008<sup>203</sup>.

O menu de danças do Coletivo Pague Leve, além de sua clara criticidade ao sistema de mercantilização e valoração dos trabalhos de dança e seus profissionais, situa-o também como mediador nas relações estabelecidas entre o Coletivo e o público nas ruas. É através do menu que o público se torna (ou não) um publiente do Coletivo, escolhendo entre as opções em oferta e, mais importante, compreendendo como pode se dar sua participação naquele contexto<sup>204</sup>. Nesse sentido, inclusive, há uma considerável proximidade entre o menu de *Venda de Performances* e as instruções recebidas pelo público via SMS ou mp3 nos trabalhos de hello!earth. Em ambos os casos, o menu e as mensagens SMS (ou em arquivos de áudio mp3) funcionam como mediadores, estratégias de convite à participação do público nos contextos instaurados pelos artistas através de suas performances.

<sup>198</sup> LAWRENCE, 2007, p.164.

<sup>199</sup> Ver Figura 17, p.71.

<sup>200</sup> Aqui percebo um parentesco com o serviço de “delivery” promovido pela bailarina-coreógrafa Cláudia Müller em *Dança Contemporânea em Domicílio* (ver Figura 18, p.71). Em ambos os trabalhos, faz-se presente uma crítica às relações trabalhistas em dança. “Uma linha tênue distingue o projeto de um serviço de telemensagem. Uso estratégias de marketing: cores chamativas de um figurino à moda de atendentes de redes de ‘fast food’, a identidade visual (presente no figurino, cartazes e flyers de divulgação), o número de telefone para as encomendas das ‘entregas’ na camiseta que visto, as logomarcas especialmente criadas para todos os amigos que apoiaram e colaboraram no processo de criação do trabalho. Almejo, nesse projeto, dar a ver o funcionamento dos eventos e instituições que programam trabalhos de dança – um campo ainda definido por certa precariedade no que se refere ao reconhecimento profissional e a políticas de incentivo a longo prazo.” (MÜLLER, 2012, p.74)

<sup>201</sup> Neologismo criado pelo Coletivo, que une as palavras “público” e “cliente”.

<sup>202</sup> Centro Cultural Banco do Brasil.

<sup>203</sup> Há um registro dessa “venda de performances” em: <http://www.youtube.com/watch?v=uA7rj1URO6g>.

<sup>204</sup> Como consequência direta dessa operação podemos apontar o distanciamento de padrões estabelecidos no que se refere à criação e apresentação em dança, assim como uma complexificação das noções de prática colaborativa e autoria (LAWRENCE, 2007, p.166), na medida em que uma gama mais ampla de agentes se envolve na criação de trabalhos como os propostos pelo Coletivo Pague Leve.



Fig. 16- Em *Aqui Enquanto Caminhamos*, participantes e performers deslocam-se pelas ruas dentro de uma faixa elástica branca.  
Fonte: Foto: José Luís Neves

### [3.9 Anotação 6]

*Aqui Enquanto Caminhamos* tem início num ponto pré-definido da cidade, onde artistas e público, de 6 a 20 participantes, se encontram. No caso de minha experiência com a performance, na cidade de Copenhague em 2009, o encontro aconteceu num bar. Este se encontrava na antiga área de abatedouros da cidade, revitalizada e transformada num complexo de estabelecimentos de diversão noturna, como a Lapa, no Rio de Janeiro. Era por volta das 16h.

Ali, todos deixamos nossas bicicletas, o meio de transporte mais comum da cidade, e esperamos Gustavo e Andrea. Os dois saem do bar, cumprimentam algumas pessoas do público – nós usávamos uma pulseira de papel rosa – esticam uma faixa elástica branca, dentro da qual entram e de lá nos convidam.

Assim começa a performance, com o convite para adentrar a área delimitada. Pensando melhor, talvez já tivesse começado antes, desde o momento em que os artistas saíram do bar e cumprimentaram o público.

Dali, seguimos todos, artistas e público, dentro dos limites impostos pela faixa elástica, caminhando pelas ruas da cidade. Antes da saída, uma regra é estabelecida: não se pode falar durante toda a duração da jornada. Os artistas sabem a priori o trajeto que será percorrido, então conduzem o grupo por ruas selecionadas por eles nos dias anteriores ao acontecimento da performance.

A entrada na área criada pelos artistas obviamente gera uma noção de “dentro” e “fora”, “centro” e “periferia”. O fator mais curioso que advém dessa entrada é o senso de comunidade que emerge entre os participantes, quase que instantaneamente. Lembro de que nos entreolhávamos, encabulados, mas já nos sentíamos parceiros, próximos de alguma maneira.

Conforme o grupo dentro da faixa elástica segue adiante, as noções de centro e periferia se alteram e, muitas vezes, se invertem. A faixa elástica permitia que o nosso espaço, o de “dentro”, fosse regulável, assumisse variadas formas, mais ou menos amplas. Detalhes da arquitetura saltam aos olhos, tornando-se o “centro” em alguns momentos, naquela caminhada pouco usual. Os outros transeuntes observam, interagem. Eles faziam perguntas, mas nós não respondíamos, em respeito ao voto de silêncio feito no ponto de encontro. No máximo, um dos artistas, sem usar uma palavra sequer, levantava a faixa, como que estendendo o convite àquele que nos interpelava.

Havia momentos de pausa em que os artistas interrompiam a caminhada e observavam o entorno. Nós acatávamos e fazíamos o mesmo. A sensação de estar em silêncio junto a outras pessoas me remetia a momentos meditativos em igrejas.

Numa dessas pausas, creio que a última antes do desfecho da performance, os artistas deixaram a área da faixa e seguiram cada qual uma rua diferente. Ficamos literalmente numa encruzilhada e foi a primeira vez, desde que saímos do ponto de encontro, que alguém disse alguma coisa. De dentro da faixa, avistávamos os dois artistas, quase no fim de cada rua, encarando o grupo e esperando uma possível decisão. “Vamos, gente!”, alguém disse, mas o fato é que ninguém arredou o pé e, depois de uns cinco ou dez minutos (será que foi só impressão?), os artistas voltaram, entraram na faixa e nos conduziram por uma das ruas (a título de curiosidade: a que Andrea tinha escolhido). Foi certamente o momento mais “tenso” da caminhada, e fico me perguntando até hoje o que teria acontecido se o grupo optasse por seguir um dos artistas.

A performance se encerraria alguns metros à frente, numa praça enorme, onde os artistas distribuíram pipas entre os participantes. Brincamos por minutos a fio até que o grupo naturalmente foi se despedindo, decidindo quem levaria as pipas (eu cedi a minha) e, finalmente, se dissolvendo.



Fig. 17- Menu de danças em *Venda de Performances*, do Coletivo Pague Leve. Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=uA7rj1URO6g>



Fig. 18- Cláudia Müller “entrega” sua *Dança Contemporânea em Domicílio*. Fonte: Foto: Inês Correa

Tais exemplos de mediação via instruções no que diz respeito à colaboração entre performers e público em espaços (tornados) alternativos, obviamente, não se esgotam nos trabalhos de hello!earth e do Coletivo Pague Leve. *Grapefruit*, livro de instruções de Yoko Ono; a instalação-performance *the jockey*<sup>205</sup>, criada por mim em 2009; *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*<sup>206</sup>, de Ricardo Basbaum; *A sua violência, a minha violência*<sup>207</sup>, de Leticia Nabuco; e *Jogo Coreográfico*<sup>208</sup>, de Lígia Tourinho, são outros trabalhos em que localizo princípios semelhantes de abordagem do outro (seja este o público ou outros artistas) e convite à performatividade.

### 3.10 Um lugar para o meu corpo ou um epílogo

#### PERFORMANCE DA MÁSCARA

Ponha uma máscara em branco.  
Peça às pessoas para colocar rugas, covinhas,  
olhos, boca, etc., conforme você segue.  
(Yoko Ono, primavera de 1964)<sup>209</sup>

Houve um momento do processo criativo de *senha de acesso* em que cogitei a possibilidade de não participar enquanto bailarino. Eu só via razão em minha presença “do lado

<sup>205</sup> Ao entrar o público se dava conta de uma estrutura dípica: à esquerda, uma televisão de 14 polegadas exibia um vídeo com minha boca e, imediatamente, à sua frente, uma área delimitada com fita crepe e um dado de madeira no meio. À direita, folhas de papel ofício estavam dispostas em forma de círculo, dentro do qual havia uma diversidade de objetos, comida e meu corpo. Em cada folha de ofício, havia uma instrução, com verbos sempre no infinitivo (como nos memoráveis de *senha de acesso*), que convidava à interação com os objetos e meu corpo. Em volta do círculo, estava um carrinho de supermercado, que marcava a última instrução realizada. Em *the jockey* (ver Figura 19, p.73), esperava-se que o público jogasse o dado na frente da tela da TV, empurrasse o carrinho ao longo do número de casas do círculo (de folhas de papel ofício) e decidisse o que fazer depois de ler a instrução correspondente.

<sup>206</sup> Em *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, parte do projeto NBP – Novas Bases para a Personalidade, Ricardo propõe que um indivíduo, grupo ou coletivo leve um objeto (ver Figura 20, p.73), previamente desenvolvido por ele, para casa: “Basta aceitar utilizar, por um certo período, o objeto mostrado acima, para a realização de experiências. Ele pode ser usado de diferentes modos e você pode fazer qualquer coisa com ele: use-o como quiser, da maneira que achar melhor. O objeto carrega alguns conceitos e eu gostaria que você também os utilizasse. Apesar de invisíveis, eles são manipuláveis através do uso do objeto. As experiências que você realizar tornam visíveis redes e estruturas de mediação, indicando a produção de diversos tipos de relações e dados sensoriais: os conjuntos de linhas e diagramas, trazidos ao primeiro plano a partir de sua utilização, são mais importante que o objeto. Você documentará as experiências através de texto, fotografia, vídeo, som, objeto, etc., da maneira que achar mais adequada. Envie e edite os registros diretamente em <http://www.nbp.pro.br>. Suas experiências, junto daquelas realizadas por todos os participantes, estarão disponíveis ao público.” (BASBAUM, 2008b, p.10-11)

<sup>207</sup> Apresentada em diversos locais, dentre eles, a instalação *Éden*, de Hélio Oiticica, por ocasião da exposição Museu é o Mundo (2010). Há um registro da performance em: <http://www.youtube.com/watch?v=2GR0zOp3ZFI>.

<sup>208</sup> Logo no início do espetáculo, uma vinheta em áudio apresenta as regras do “jogo”, que consiste em oferecer ao público a possibilidade de coreografar um grupo de bailarinos ali, naquele exato momento (Ver Figura 21, p.74). O blog <http://jogocoreografico.blogspot.com.br> contém informações detalhadas sobre o percurso do bem-sucedido projeto.

<sup>209</sup> ONO, [1964] 2000.





Fig. 19- Apresentação de *the jockey*, no Teatro Cacilda Becker (RJ). Fonte: Foto: Valério Araújo



Fig. 20- Objeto desenvolvido por Ricardo Basbaum no âmbito de seu projeto NBP. Fonte: <http://organismo.art.br/blog/?p=2271>



Fig. 21- Lúcia Tourinho testa microfone usado pelo público para coreografar bailarinos em *Jogo Coreográfico*. Fonte: Foto: Talia Fersi



Fig. 22- *Crua*, de Iara Cerqueira. Fonte: Foto: Grupo HIS

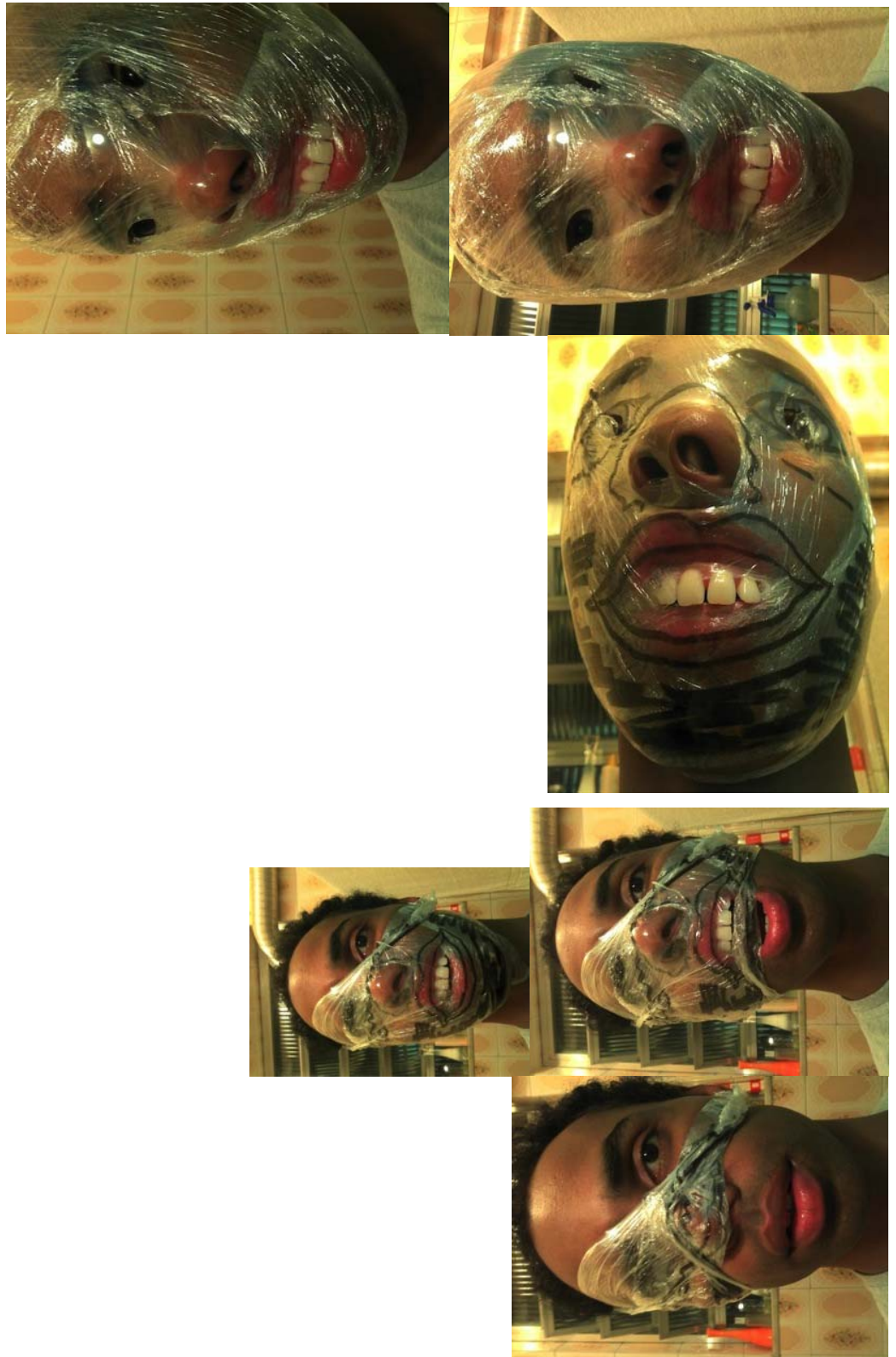


Fig. 23- Primeiro experimento com filme plástico. Fonte: Foto: André Bern

de fora”, como Exu, alimentando e guiando, dirigindo as atividades. O assunto foi tema de uma conversa com a orientadora Esther Weitzman, inclusive. Precisei de uma grande dose de paciência até perceber onde e como poderia propor um lugar para meu próprio corpo naquele contexto. E, aqui, nesta dissertação, a pergunta volta a tornar-se presente: como fazer meu corpo caber?

Então, neste remate ou epílogo, permito-me uma brevíssima digressão: um passeio por um lugar que não previ antes, mas que há de caber.

A partir de minhas lembranças de uma performance da artista baiana Iara Cerqueira<sup>210</sup> (e do próprio trabalho de Aluisio com as sacolas plásticas), decidi fazer experimentos de manipulação de um filme plástico<sup>211</sup>. A primeira de uma longa sequência de tentativas aconteceu em casa, na frente do espelho do banheiro<sup>212</sup>. Enrolei o filme na cabeça; em seguida, usei a caneta pilot preta (já presente em laboratórios anteriores com Fábio e Monica) para desenhar sobre o plástico; e depois me desfiz da “máscara”.

Motivado a investir naquela sequência de ações, entrei em contato com Iara a fim de deixá-la a par do que estava fazendo<sup>213</sup>. Continuei treinando a manipulação do filme plástico com o auxílio de um espelho no Centro Coreográfico, até que Aluisio me estimulou a abandoná-lo. Ele achava importante que as pessoas pudessem observar, acompanhar o meu processo de desenho sobre o plástico. “Fiquei pensando na coisa do desenho animado, do lúdico, da criança que imagina monstros e cria personagens monstruosos (...) Ou também, os monstros que às vezes nos tornamos quando adultos (...) o que é bizarro e o que é lúdico?”, Fábio compartilharia após um dos ensaios.

Nesse sentido, as leituras inicialmente propostas por Aluisio, Fábio e Monica, que associavam as imagens que eu produzia com o filme plástico à violência e monstruosidade – devido às consequentes deformações do rosto – foram valiosas. Para mim, aquela ação remetia (e

<sup>210</sup> Na performance *Crua* (Ver Figura 22, p.74), Iara é embalada em filme plástico por dois artistas voluntários e, em seguida, deixada em algum lugar da cidade.

<sup>211</sup> Filme plástico vendido em supermercados, usado para embalar alimentos perecíveis e conservá-los na geladeira.

<sup>212</sup> Ver Figura 23, p.75.

<sup>213</sup> Eu temia incidir em algum tipo de plágio. Mais tarde, para minha surpresa, comparações com a performance *Carne*, de Micheline Torres, seriam frequentes (Ver Figura 24, p.77). Ao falar sobre um de seus cinco maiores medos, no texto “Alguém já fez isso antes”, a coreógrafa norte-americana Twyla Tharp, de maneira bem-humorada, comenta: “Querido, *tudo* já foi feito antes. Nada é inteiramente original. Nem o Homer [Simpson] nem Shakespeare, e nem você, provavelmente. Supere isso.” (THARP, 2003, p.34)



Fig. 24- Micheline Torres, em *Carne*.

Fonte: <http://www.international-recollets-paris.org/torres-micheline-122-artist.html>



Fig. 25- *Passificadora*, em apresentação no congresso internacional Queering Paradigms 4. Fonte: Foto: Aline Macedo

ainda o faz) a um universo consideravelmente lúdico; testar diversos tipos de limites – físicos e sociais, por exemplo – inspiram brincadeiras de muitas crianças. A ação com o filme plástico, naquele momento, era mais motivada por um desejo de criação de uma bolha, de uma “concha”<sup>214</sup> – uma vez que me interessava pela sonoridade alcançada ali dentro – do que exatamente de assustar.

Tais leituras também me estimularam a explorar o filme plástico em outras áreas do corpo além da cabeça – em particular, no quadril – e trazer outros elementos para o trabalho – tais como um lençol branco, que permaneceria na versão final da performance<sup>215</sup>. Por fim, chamada de *Passificadora*<sup>216</sup>, a performance foi gradualmente sendo apresentada fora do contexto de *senha de acesso*, até tornar-se um trabalho independente<sup>217 218</sup>. Em relato crítico, a artista Raíssa Ralola confirma: *Passificadora* possui autonomia para existir solitariamente<sup>219</sup>.

---

<sup>214</sup> O performer norte-americano Paul McCarthy usa a mesma palavra ao falar sobre um de seus trabalhos, *Meat Cake* (Bolo de Carne) (1974), vídeo em que usa carne de hambúrguer e manteiga para cobrir sua cabeça. Ver documentário “Destruction of the Body” (“Destruição do corpo”) (2001), de Jörg & Ralf Raino Jung, disponível em: [http://www.ubu.com/film/mccarthy\\_destruction.html](http://www.ubu.com/film/mccarthy_destruction.html).

<sup>215</sup> Ver Anotação 7, p.79.

<sup>216</sup> O período de criação do trabalho coincidiu com a implantação das primeiras UPPs – Unidades de Polícia Pacificadora – em favelas do Rio de Janeiro. O título da performance refere-se à pergunta que eu me fazia na época: em que medida pacificar implica “passificar”?

<sup>217</sup> Ver Figura 25, p.77.

<sup>218</sup> Um “teaser” da performance pode ser visto em:

[http://www.youtube.com/watch?feature=player\\_embedded&v=ULfW14xIudw](http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=ULfW14xIudw).

<sup>219</sup> RALOLA, 2012, p.2.

### [3.11 Anotação 7]

Ainda que possa parecer uma contradição, já que a performance é calcada na execução precisa de um roteiro (que, inclusive, é bastante transparente e acessível ao público através da própria ação, *Passificadora* se desenvolveu enquanto exercício de permissividade às intervenções do acaso. Faço questão de não ensaiar demais, não tentar domesticar os materiais<sup>220</sup> (filme plástico, lençol, caneta, tesoura) nem a presença do público, enfim, de deixar sempre entreaberta a porta para o desvio do roteiro, para o “erro”, o imprevisto. É uma tarefa difícilíssima, pois a tendência é desejar o máximo de domínio daquela estrutura, estabilizar-se – emocionalmente, inclusive.

Há diversas camadas de imagens que são referenciadas na performance; imagens que nos assaltam a todo momento por todos os lados, através de várias mídias. Muitas dessas imagens remetem à opressão, que não necessariamente é localizada como sendo de origem externa. Penso que somos tão condicionados pela agressão de tais imagens, que depois de algum tempo já damos conta sozinhos, sem perceber, do serviço: o auto-boicote, a auto-degeneração e seus derivados.

A inter-relação entre os elementos de racialização e restrição das possibilidades de expressão da dimensão erótica e da sexualidade acontece com mais frequência do que se imagina<sup>221</sup>. Alguns de nós, gays negros, lidamos com uma faceta um tanto diferenciada da homofobia, diretamente ligada à imagem fetichizada, exotizada do homem negro: a figura do “negão”, que é grande e forte como um armário (no qual, inclusive, querem nos encerrar a todos), viril e selvagem, contemplado com um pau de proporções animais. Assim, a qualidade gay mancha, polui aquela imagem pretendida de macho – uma quase pré-condição da objetificada masculinidade negra – perante a família<sup>222</sup>.

---

<sup>220</sup> O uso de materiais comuns, baratos, facilmente encontrados em casa, e das próprias secreções corporais em *Passificadora*, também remete a trabalhos de Paul McCarthy (o já mencionado *Meat Cake*, e o vídeo *Glass* (Vidro), ambos de 1974), Olivier de Sagazan (*Transfiguration*, de 2009) e Lia Rodrigues (*Encarnado*, de 2005). Ver Figura 26, p.80.

<sup>221</sup> Outro dia, por exemplo, minha mãe me contava que tinha recebido uma ligação de nossos parentes sergipanos. Faz muito tempo que não mantemos contato. Então, numa tentativa de me descrever a eles, ela lhes disse: “O André não é mais aquele garotinho... está um negão!” Cheguei a dizer a ela que não era um “negão”, muito pelo contrário – sou magro, de estatura baixa para o padrão masculino brasileiro. Aquilo ficou em minha cabeça por algumas semanas.

<sup>222</sup> “A construção do sujeito negro como ‘masculino’ é problemática porque torna invisíveis as experiências de negritude feminina e gay/queer.” (KILOMBA, 2010, p.56)



Fig. 26- De cima para baixo: saliva em *Glass*, de Paul McCarthy; saliva e suor em *Passificadora*; barro em *Transfiguration*, de Olivier de Sagazan; e ketchup em *Encarnado*, de Lia Rodrigues. Fontes: <http://blog.daum.net/galleriasoonsoo/374>; <http://wp.me/pf9Ja-g7>; [http://ihazhoumous.files.wordpress.com/2012/03/o\\_de-sagazan\\_15.jpg](http://ihazhoumous.files.wordpress.com/2012/03/o_de-sagazan_15.jpg); Foto: Lucia Helena Zaremba



## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

MEMORÁVEL Nº17  
Entrevistar-se a si mesmo.

Não poderia deixar de exercer uma última possibilidade criativa aqui: o desenvolvimento de um novo memorável no corpo desta dissertação. O que pode parecer um contrassenso numa reflexão em torno de palavras-chave tais como lugar e participação, a ação de me auto-entrevistar<sup>223</sup> – proposta no memorável nº17 – não se sustenta na anulação de uma possível interlocução. Pelo contrário, é respondendo a perguntas que eu mesmo me faço que a necessidade de construção compartilhada com outros artistas e com o público segue tornando-se mais imperativa. Assim sendo, as considerações finais às quais passamos agora são fruto dessa auto-entrevista<sup>224</sup>.

Ao longo do texto-caminhada, foi possível apontar e desenvolver algumas reflexões sobre dança contemporânea a partir das palavras que escolhi como referenciais da escrita: lugar e participação. Sinto que abordá-las inevitavelmente acontece em via dupla: uma provoca a presença da outra. Ainda que eu tenha proposto capítulos dedicados a cada palavra, “lugar” e “participação” acabam se contaminando, complementando.

Incluir o estúdio ou espaço de ensaio na cartografia de possibilidades de criação em dança num trânsito entre palco e espaço urbano foi uma estratégia utilizada para não perder de vista os processos e experimentações desenvolvidos no âmbito de *senha de acesso*. Desta forma, tornou-se mais factível a aproximação e problematização de suas escolhas estéticas junto a trabalhos de outros artistas.

Não é equivocado pensar que o blog da pesquisa tenha ganhado status de um segundo estúdio de dança. É fácil enxergar blogs como meros diários de percurso – eu mesmo os utilizo desta maneira em quase todos os meus projetos criativos. No entanto, *senha de acesso* me instiga perguntar se é possível compartilhar conteúdos coreográficos exclusivamente via blogs, ou se

---

<sup>223</sup> INGVARTSEN & CHAUCHAT (2008).

<sup>224</sup> As perguntas que propus a mim mesmo se encontram na seção Anexo C (Memorável nº17: perguntas para auto-entrevista).

ampliarmos a proposição um pouco mais, via internet. A chegada de sites de armazenamento de vídeos à rede mundial, tais como YouTube e Vimeo, promoveu um enorme avanço nas práticas de registro e compartilhamento em dança, impulsionadas por uma sociedade que lida com uma quase onipresença de dispositivos móveis de baixo custo (celulares e tablets equipados com câmeras fotográficas e de vídeo, por exemplo). Num paralelo mais sensível, tais práticas me remetem às notações coreográficas, tais como as propostas por Pierre Beauchamps e Raoul Auger Feuillet, no século XVIII, e por Rudolf Laban, no século XX<sup>225</sup>. Então, talvez faça sentido pensar o espaço virtual da internet como uma outra paisagem passível de acolhimento pelo trânsito da dança contemporânea<sup>226</sup>, além daquelas exploradas nesta dissertação: o estúdio, o palco, o espaço urbano.

Mas, afinal, o que interessa a alguém ler sobre tais processos?

Uma das maiores contribuições da linha de pesquisa à qual me filio, Processos Artísticos Contemporâneos, é promover um espaço em que artistas possam desenvolver e exercer, cada qual de acordo com suas poéticas, a possibilidade de concretização de uma fala singular atravessada pela tríade processo-criação-reflexão. Os escritos, conceitos e teorias advindos dessa tríade (como se propõe esta dissertação), na qual se funda a práxis artística contemporânea, deixam rastros, trilhas, que tornam possível seu próprio descortinamento ou, em alguns casos, a abertura de uma janela que dá vista a ela.

Ainda que em sua fragilidade inerente essas trilhas assemelhem-se mais aos pedacinhos de pão deixados para trás por João e Maria (no famoso conto de fadas), sujeitos à transitoriedade típica dos caminhos, emerge delas uma certa pedagogia do trabalho do artista – num diálogo com o que está fora do próprio trabalho. Permite-se, então, que outros se utilizem delas: artistas e não-artistas<sup>227</sup>.

Desta forma, o sucesso da empreitada reside no fato de que sempre estamos acompanhados; mesmo quando essa, aparentemente, resulta numa performance solo<sup>228</sup>. Ou seja, estamos constantemente batendo na porta do vizinho e pedindo aquele pó de café que falta no último momento, quando a água já está fervendo e nos damos conta da lacuna.

<sup>225</sup> FOSTER, 2011, p.32-37. Pergunto-me sobre uma reapropriação desses esforços em meio às novas mídias e à própria internet.

<sup>226</sup> Interessa-me pensar em outras possibilidades que não somente a videodança.

<sup>227</sup> O desenvolvimento dos memoráveis e a posterior organização e disponibilização deles através do “Banco de Memoráveis” no blog da pesquisa é um exemplo de trilha deixada por *senha de acesso*.

<sup>228</sup> “O solo de sucesso, então, não é solo de forma alguma.” (SCHNEIDER, 2005, p.38)

Cabe aqui relatar que *senha de acesso* não foi planejado como uma sequência de solos desde o início da pesquisa. Entretanto, a maneira como os laboratórios e os próprios memoráveis foram acontecendo, se desenvolvendo, fez com que os solos surgissem. O trabalho consistiu, desde os primeiros ensaios, em estimular encaminhamentos para o que cada um dos bailarinos queria explorar, dizer a partir do mergulho em suas memórias, sensações e marcas corporais. No entanto, o que pode parecer um trabalho unicamente desenvolvido em dupla (eu com cada bailarino), na verdade, foi construído em bases muito coletivizadas, de alimentação e retroalimentação através do que cada um via que o outro estava produzindo.

Todo mundo era fonte de referência do outro; o que explica minha inserção no trabalho como criador (além de diretor) quando decido utilizar a performance de Iara Cerqueira como meu ponto de partida. As conversas em grupo, a experimentação de alguns memoráveis uns para os outros e os relatos de vivência foram criando uma atmosfera de ateliê/estúdio compartilhado. Interessa-me pensar *senha de acesso* como um exercício de busca de um corpo de encontro – com lugares, outros corpos, consigo mesmo – um corpo em relação, de atravessamentos diversos:

Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente<sup>229</sup>.

O enfoque no processo criativo de *senha de acesso* me permitiu avaliar experimentos que não necessariamente caminharam na direção de uma concretização ou resolução cênica, mas que indicam possibilidades de aprofundamento enquanto estratégias metodológicas de criação, tais como os memoráveis. Ainda que, na maioria das vezes, tenha me referido a versões finais de trabalhos de outros artistas, esses são trabalhos cujos processos criativos se deixam entrever na própria cena. Posso, inclusive, afirmar que este foi um critério de seleção dos artistas mencionados na dissertação.

Dito isso, ao partir de um entendimento de que a arte contemporânea pode estabelecer um espaço bastante profícuo de diálogo entre dança e artes visuais, busquei destacar alguns profissionais cujas práticas já relacionam esses campos de expressão. Acompanham-nos nomes já reconhecidos no âmbito da dança (Denise Stutz, Jérôme Bel e Gustavo Ciríaco, por exemplo), além de novos criadores (Victor d'Olive, Morena Paiva).

---

<sup>229</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.37.

Por fim, existe um lugar da relação entre corpo, memória e dança que sinto ainda não ter sido explorado em *senha de acesso*. Talvez por ser um estágio um pouco menos afeito à linguagem; por isso mesmo me parece interessante explorá-lo como território coreográfico. Há algo disso nos rituais de transcendência, nos êxtases religiosos, em estados hipnóticos, nas “viagens” promovidas por diversas drogas. Novas senhas...

E então, depois que o texto passou por algumas mãos, e olhos, corpos, enfim, a sensação não é de encerramento. Nem de uma leve melancolia, como pensei que acontecesse. Sinto que comecei com algumas poucas certezas, muitas dúvidas e bons companheiros; e hoje chego com algumas dúvidas resolvidas, os mesmos e outros novos companheiros, outras dúvidas que felizmente seguem pendentes e certezas que ora se apresentam como grandes verdades ora como verdadeiras bobagens.

O que quero dizer é que não cheguei, estou de passagem; e espero poder esbarrar com vocês mais vezes no meu percurso sabe-se-lá-para-onde na direção feliz e, logo, complexa, de continuar sendo Artista

Criador

Dançarino

Crítico-de-sua-própria-criação

Professor

Coreógrafo

Performer

Gestor-de-seus-próprios-projetos

Blogueiro

Negro

Gay

Suburbano

Colaborador-de-outros-artistas...

ufa, artista-etc, como costuma dizer o querido Ricardo.

## REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Ed. Griphus, 2004.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

BASBAUM, Ricardo. Performance: a questão da autoria. In: TEIXEIRA, João Gabriel (org). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996.

\_\_\_\_\_. I love Etc-Artists. *e-flux*. Disponível em: <[http://www.e-flux.com/projects/next\\_doc/ricardo\\_basbaum.html](http://www.e-flux.com/projects/next_doc/ricardo_basbaum.html)>. Acesso em: 06 mar. 2013.

\_\_\_\_\_. Deslocamentos rítmicos: o artista como agenciador, como curador e como crítico. In: BIENAL DE SÃO PAULO, 27., 2008, São Paulo. *Seminários*. Rio de Janeiro: Ed. Cobongó, 2008.

\_\_\_\_\_. *Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)*. 2008. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Post-participatory participation. In: *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*. Chicago: University of Chicago, 2011.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. Liquid Arts. *Theory, Culture & Society*. London, Thousand Oaks and New Delhi, v. 24, 2007.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Ed. Martins, 2009.

CANTON, Katia. *Espaço e lugar*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes de fazer*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

COSTA, Monica da. Estéticas do Oprimido em *Diásporas e Repitologia. ctrl+alt+dança*, 01/dez/2011. Disponível em: <<http://wp.me/p1TzVP-4u>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

- DÄLLENBACH, Lucien. *The mirror in the text*. Chicago: Polity, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol.4. São Paulo: Ed. 54, 1997.
- FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Danca-Teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.
- FOSTER, Susan Leigh. Choreographing your move. In: *Move: Choreographing you: art and dance since the 1960s*. London: Southbank Centre, 2011.
- GOMES, Fernanda. The invisible reality show: a intervenção performática urbana na produção e recepção do espaço contemporâneo. *Revista e-compós*, Rio de Janeiro, v.10, 2007.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *Ethno-techno: writings on Performance, Activism and Pedagogy*. New York: Routledge, 2005.
- GONÇALVES, Thaís. Fricções entre dança e performance: entrevista com Eleonora Fabião. In: *OlharCE*, n. 2, 2011. Disponível em: < <http://olharce.com/segunda-edicao/> >. Acesso em: 26 jan. 2013.
- GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Campinas: Ed. Papirus, 1990.
- . Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm. In: BISHOP, Claire (org.). *Participation: Documents of Contemporary Art*. New York: MIT, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença – o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- HOLMES, Brian. *Escaping the overcode: activist art in the control society*. Eindhoven: Van Abbemuseum, 2009.
- INGVARTSEN, Mette; CHAUCHAT, Alice (Ed.). *Everybody's self-interviews. everybody's publications*. Disponível em: < [www.everybodystoolbox.net](http://www.everybodystoolbox.net) >. Acesso em: 26 jan. 2013.
- KILOMBA, Grada. *Plantation memories: Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast Verlag, 2010.
- KWON, Miwon. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT, 2002.
- \_\_\_\_\_. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro, n. 17, dez. 2008.

- LAWRENCE, Kate. Who makes site-specific dance? The Year of the Artist and the matrix of curating. In: *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*. Bristol: Intellect, 2007.
- LEPECKI, André. O corpo colonizado. *Gesto – Revista do Centro Coreográfico*, Rio de Janeiro, v.2, 2003.
- \_\_\_\_\_. Zones of resonance: mutual formations in Dance and the Visual Arts since the 1960s. In: *Move: Choreographing you: art and dance since the 1960s*. London: Southbank Centre, 2011.
- LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, [1978] 1999.
- LYNCH, David. *Catching the big fish: meditation, consciousness and creativity*. New York: Penguin, 2007.
- MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Org.). *Danser sa vie: art et danse de 1900 à nos jours*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.
- MÜLLER, Cláudia Góes. *Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- ONO, Yoko. *Grapefruit: a book of instruction and drawings*. New York: Simon & Schuster, [1964] 2000.
- PHELAN, Peggy. Moving centres. In: *Move: Choreographing you: art and dance since the 1960s*. London: Southbank Centre, 2011.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2001.
- RALOLA, Raíssa. Sobre memórias, ordenações, pistas e senhas de acesso. *ctrl+alt+dança*. 26/set/2012. Disponível em: < <http://wp.me/p1TzVP-vX> >. Acesso em: 05 mar. 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. The emancipated spectator. In: *ArtForum*. New York, March 2007.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011 [1908].
- ROSENTHAL, Stephanie. Choreographing you: choreographies in the visual arts. In: *Move: Choreographing you: art and dance since the 1960s*. London: Southbank Centre, 2011.
- SCHACTER, Daniel. *The seven sins of memory: how the mind forgets and remembers*. New York: Houghton Mifflin, 2001.
- SCHNEIDER, Rebecca. Solo Solo Solo. In: *After criticism: new responses to Art and Performance*. Oxford: Blackwell, 2005.



SILVA, Alissan Maria da. Diálogos sobre presença, performance e afeto. *ctrl+alt+dança*, 30/jan/2012. Disponível em: < <http://wp.me/p1TzVP-9Q> >. Acesso em: 03 mar. 2013.

THARP, Twyla. *The creative habit: learn it and use it for life: a practical guide*. New York: Simon & Schuster, 2003.

VILELA, Lilian. Movimentos de percurso: afirmação na dança de Denise Stutz. In: CONGRESSO DA ABRACE – ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010, São Paulo. *Anais*. São Paulo: UNESP, 2010.

# LUGARES e DANÇAS

jan / 2013

**Morena Paiva** iniciou seus estudos com a arte-educadora Rosane Campello em 1999, e integrou o primeiro grupo de formação da Cia. de Atores Bailarinos Adolpho Bloch, permanecendo até 2004. No ano seguinte, formou-se Licenciada em Dança pelo Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro (UniverCidade). Em 2007, com apoio do Ministério da Cultura (programa de Intercâmbio e Difusão Cultural), participou do curso “Artists in Process” na escola austríaca SEAD (Salzburg Experimental Academy of Dance); e ministrou a oficina “Brazilian Funk” para o grupo de capoeiristas do Salzburg Abadá Sport Union. Foi bolsista residente do coLABoratório 2009, programa internacional de residências coreográficas do Festival Panorama (RJ). Entre 2011 e 2012, atuou junto aos artistas da APAFUNK na realização da primeira ópera-funk na comunidade de Acari (RJ) (programa Mais Cultura para Territórios de Paz / MinC – PRONASCI), e como professora e assistente de produção do Canoa Dance - Oficina Internacional de Dança Contemporânea e Axis Syllabus. Integrou o Coletivo Pague Leve – Artistas Associados (ativo entre 2008 e 2012); colabora na Rede CURIÓS - Nov@s Coreógraf@s Negr@s em Dança Contemporânea; e atua como professora de Artes Cênicas na rede pública de ensino da Prefeitura do Rio de Janeiro.



foto: André Bern

**Lugares e Danças** busca apresentar profissionais de dança contemporânea e das artes do corpo através de uma série de entrevistas realizadas em diferentes centros de criação, ensino e pesquisa ao longo de 2013. As conversas abordam a trajetória de cada artista a partir da relação entre lugar, ação e suas implicações políticas, estéticas e de mercado. A primeira conversa da série aconteceu no **Bellas Artes Guest House (RJ)**, com a bailarina e coreógrafa **Morena Paiva**. Nela, a artista fala de seu novo momento criativo, e de relações entre individualidade e coletividade em dança.



foto: Julia Castro

**Bellas Artes Guest House** localiza-se em Santa Teresa, um dos principais pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro. A casa, que atualmente funciona como um hostel, foi construída em 1930, ao redor da atmosfera acolhedora e relaxante do bairro, famoso por concentrar artistas dos mais variados campos expressivos. Patrícia Azevedo, uma das sócias do espaço, possui formação em dança contemporânea pela Escola e Faculdade Angel Vianna (RJ). “Damos oportunidade a jovens artistas que queiram mostrar trabalhos relacionados à música, dança e performance”, pontua Patrícia, consciente da carência de espaços disponíveis na cidade, que acolham artistas em início de carreira.

## “A minha dança é um pouco (...) do processo mesmo.”

André Bern: **Qual é o lugar da sua dança?**

Morena Paiva: Tem essa questão da identidade, porque eu acredito que o que a gente é atrai e é atraído pelo ambiente, né. O ambiente também se cria a partir do que eu sou. Eu me insiro no lugar, mas o lugar também está se inserindo de alguma forma nisso que eu sou. Talvez lá atrás eu não tenha conseguido uma definição objetiva do que é essa dança, do que era naquele momento do Coletivo Pague Leve [formado por Morena, Italmir Vasconcellos e Marina Pacheco], que tem muito essa questão do processo. A minha dança é um pouco, nesse sentido, do processo mesmo. Acho que é o lugar por onde estou passando. Ela [a dança] é o que estou passando. É o que eu estou percebendo, o que estou lendo, o que está me inquietando, o que está vindo em termos de pergunta. Então, o lugar acompanha. Se em algum determinado momento eu estou pensando em como foi toda essa questão do funk, do movimento popular, da relação do corpo negro, de como isso se insere na cidade, isso vai ter um lugar. Tem momentos na carreira de um artista que a investigação que ele está fazendo pede um ambiente isolado. Ele precisa se fechar, estar com o corpo dele. Sinto que esse momento na minha carreira está começando agora. De 2011 até o início do ano passado se encerrou uma etapa: a gente [do Coletivo Pague Leve] fez a ocupação com o projeto no Territórios da Paz [Microprojetos para os Territórios da Paz, do Ministério da Cultura] em Acari, teve a apresentação do solo [*A ordem e o movimento*]. Até ali, naquele momento, o que determinava o lugar da minha dança era uma questão política, de perfuração, como diz Ricco Garcia. De perfurar esses espaços. Tem uma outra amiga colaboradora, Marília Carneiro, que falava: “Vocês, do Pague Leve, estão abrindo os espaços na marretada!” Porque era mesmo essa a proposta: “Você quer comprar uma dança?”, “Você quer criar essa relação?”, “Você quer trocar essa conversa comigo?”, “A gente pode abrir esse diálogo?”. Eu posso vender uma dança pra você e a gente ter uma troca aqui. Sentada aqui no sofá, eu posso começar uma espécie de diálogo. Assim como eu posso fazer isso no Parque Lage, no Centro Coreográfico, nos Arcos da Lapa segurando uma bandeira,

pelas ruas de Acari. Então tinha um pouco dessa questão de ir até as pessoas, quebrar paradigmas. Porque antes tinha esse lugar, o tempo da dança, da criação da linguagem daquele artista, da impressão da linguagem daquele coreógrafo no corpo do bailarino. Hoje em dia, os lugares não são mais esses. O coreógrafo tem um lugar diluído, o lugar do bailarino é diluído. Diluído no sentido de que são permeados, as hierarquias são outras. Muitas possibilidades foram criadas nesses últimos anos. Como eu disse antes, o lugar onde isso vai se inserir é múltiplo também. Assim como eu posso ter um coreógrafo imprimindo sua linguagem no corpo de um bailarino, posso ter uma questão e chamar alguém pra conversar sobre isso, ver como isso se dá, se desabrocha no corpo. Parece poético, mas acho mesmo que é uma questão de revelar algo no corpo, mais do que imprimir nele. As questões das pessoas da área de dança não são mais em torno do corpo e suas possibilidades técnicas, de desafios e limites. Elas estão interessadas em outras coisas, em propor corpo de uma maneira mais ampla. Eu sou desse povo aí. Já me interessei muito por questões de linguagem, em pensar o que é funk, o que é samba, que corpo é esse, quais são as fronteiras. Mas, ao mesmo tempo, é curioso, porque sempre tive um chamado, um interesse em experimentar outros espaços. Não conseguia ficar muito tempo num estúdio, investigando. Sempre senti que meu lugar era na vida real mesmo. Se eu quero falar sobre esse corpo, preciso estar lá onde ele vibra; se quero falar do samba, tenho que estar enfiada lá, sentindo aquelas pessoas, aprendendo com elas. A partir do momento que o que atrai o meu corpo, o que faz meu discur-



foto: Marina Alves

so, é algo que está na vida, nessa dinâmica, não me sinto confortável falando sobre isso daqui, de dentro do meu estúdio de dança. Sinto que preciso ir lá, vir aqui, trazer as pessoas de lá pra cá. Preciso criar esses trânsitos.

**AB: O que muda nesse momento em que você passa a assinar como Morena Paiva, não mais como coletivo?**

MP: Duas frases de que eu mais gosto são: “A única lei fixa é o movimento” e “A única perfeição possível é o processo”. Essa última é do Frey Faust, criador do Axis Syllabus [método de ensino e treinamento de movimento], que é um caminho que estou trilhando também. André, eu acho que não existe individualidade sem coletivo, nem coletivo sem individualidade. Tenho 10 anos de pesquisa. A partir do momento que eu saí da faculdade e a gente começou o Mobicatena [núcleo de pesquisa formado por Morena, Hágata Pires, Priscila Barros e Richard Garcia], lá atrás, quando ainda era bem no início, uma coisa despreziosa, ali já tinha uma individualidade, uma motivação, uma iniciativa pessoal de criação acontecendo. Assim como eu acho que era para o Itamar [Vasconcellos], para a Marina [Pachecco]. As pessoas não começam a partir do momento que a gente se encontra, né. Eu não comecei a partir do momento que o Coletivo Pague Leve começou. Os atores passam muito por isso: às vezes, a pessoa já tem 30 anos de carreira no teatro, aí ela faz uma novela, o personagem acontece, e ela vira um nome. Parece que a carreira da pessoa começou ali, mas isso é uma ilusão. Uma mentira mesmo, manipulada em cima desse sistema em que a gente vive de celebrar tudo, de transformar tudo em marca; de agregar valor à marca e não ao conteúdo, de agregar valor a uma coisa fora das pessoas. Acho isso bem sério. Estou num momento de transição, de virada de assunto. O trabalho com o Pague Leve teve um recorte muito especial na minha carreira. Foi um catalisador de questões na carreira de nós três, e de todo mundo que passou por ele. Nós três estávamos mobilizando aquele movimento, mas muita gente também foi Pague Leve naqueles três anos e meio, quase quatro: você foi Pague Leve, Richard também, Rachel Souza. Muitas



foto: Marina Pachecco

pessoas atravessaram o Coletivo: Fernanda Porto, Emanuel de Jesus, Horácio Dutra, Baracão Maravilha, Opavivará, muitas pessoas das artes visuais, Romano. Como a gente perseguiu esse mote de nunca se colocar num lugar de grupo, de companhia, e trabalhar com essa hierarquia mais horizontalizada, isso facilita com que hoje a gente continue sendo Pague Leve e, ao mesmo, possa estar individual. A gente nunca deixou de ser individual enquanto foi Pague Leve. A gente fez muitas apresentações de “um”. Eu fui pra Canoa Quebrada e me apresentei como Coletivo Pague Leve sozinha, por exemplo. Itamar e Marina também já tiveram experiências assim. O coletivo proporciona essa possibilidade, da gente se encontrar sem esse compromisso apegado de manter um nome, uma hierarquia, um lugar de poder. De que sempre eu vou ter que estar aqui no lugar de diretora, e você vai sempre ter que ser meu assistente ou meu bailarino. Não preci-

“A gente fez muitas apresentações de ‘um’.”

so disfarçar, a gente sabe como isso funciona. Me sinto bastante à vontade pra falar porque são coisas que precisam ser ditas pra que a gente possa mudar. O sistema todo que a gente viveu, de pensamento político, geográfico, etc, opera dentro dessa lógica. E dentro dela, fica complicado ter a sua individualidade. Fica complicado se juntar com umas pessoas, pra coletivizar umas questões, e não cair nesse lugar, entende? É difícil sustentar um encontro de uma forma fluida. E tem isso também: de repente você começa a fazer muita coisa naquele grupo, com aquela parceria, aí já vira “panela”. E a gente cai na ilusão de que tem que ficar ali. Não precisa ser assim. A gente pode se encontrar, se separar e ter espaço. A gente está sempre em coletivo. Mas, como eu disse antes, tem momen-

Continuo tendo muita vontade de estar no mundo, com as pessoas, mas assumo que isso está indo pra um outro lugar. Estou abrindo um processo novo de criação que está se distanciando um pouco desse assunto do folclore, das questões da cultura popular, do corpo negro. Estou começando a me interessar mais em pensar as questões da relação, da troca, do encontro, o que conecta um ser humano a outro. Talvez algumas questões de gênero, que de alguma forma emergiram nesse processo todo que está se fechando e que agora sinto vontade de avançar. Nesse momento de transição, o meu lugar tem sido muito em casa. Minha dança tem sido uma dança da cozinha, tenho dançado muito lá. Boto o café pra fazer e fico dançando. Tenho dançado muito com a minha

“É difícil sustentar um encontro de uma forma fluida.”

tos que a sua dança, a sua questão, sua motivação, precisa de outras pessoas pra conversar. Você, sozinho, não dá conta de pensar sobre aquilo. No momento da carreira em que eu, Marina e Itamar estávamos, foi importante a gente criar aquele espaço. A gente estava fazendo uma virada de amadurecimento das nossas individualidades. O trabalho que a gente fez no Manifesta! [projeto de ocupação do Teatro Cacilda Becker (RJ) em 2011] tinha como mote o Manifesto Coletivista. Eu estava mantendo minha linha de pesquisa em cima daquelas questões d’*A ordem e o movimento*, que eu tinha começado antes do Pague Leve. A gente estava procurando fronteiras e lugares em que aquilo conversava com a pesquisa da Marina, sobre imagem, o corpo da mulher; e com a pesquisa do Itamar sobre o cultivo da intimidade. Interessava a gente descobrir como essas fronteiras todas – da Marina com a fotografia, do Itamar com o design e os objetos, da minha entre música e teatro, de alguma forma – podiam se encontrar. A gente falava “Cada um está no seu quadrado”, na época tinha a música, né [referência ao funk “Dança do Quadrado”, de Sharon Acioly], mas a gente sempre pode visitar o quadrado do outro. Os encontros são bons nesse sentido, e a gente não precisa perder a nossa individualidade pra isso. Nesse momento, estou fechando algumas questões, então estou na época de pensar qual é o lugar, o meu lugar, o lugar dessa dança nova.



foto: Marina Alves

namorada [risos], no metrô, com as crianças. Dancinhas, que a gente chamava no Pague Leve de “danças mínimas”, que são essas dancinhas dos encontros, de quando eu preciso falar uma coisa com você e, dependendo da qualidade do que eu vou falar, que movimentos são esses, né, se a gente está brigando, ou numa paquera. São coisas que estão me interessando e me levando pra um outro lugar. Aí eu fico muito empolgada com esse projeto, de pensar sobre isso. Em que outros lugares a gente pode se colocar pra começar uma criação? Será que a gente precisa mesmo estar só no estúdio, ou só na rua, ou no teatro? Depende do que esse corpo quer falar, do que esse corpo precisa viver antes

“(...) é muito legal a gente poder deixar isso poroso.”

de elaborar o que ele vai falar. E, diante das milhares de possibilidades que a arte contemporânea e a dança contemporânea abriram na vida dos artistas, que nós abrimos, é muito legal a gente poder deixar isso poroso.

**AB: Qual é o “norte” da sua dança agora?**

MP: É outra deriva agora, outra psicogeografia, outro lugar. Não sei que lugar é esse, tô fazendo download ainda. Na verdade, eu tô fechando janelas, né, fazendo back-up.

**AB: Talvez você esteja minimizando, mais do que fechando janelas. Deixando ali na barra de ferramentas [risos].**

MP: Com certeza [risos]. Esse “norte” é o coração. Não no sentido romântico. Não sou boba de falar em coração sem deixar esse recado pra que as pessoas saibam, alô galera, que o coração já não é mais o coração romântico. Também não é rejeitar esse coração, mas entender o que ele é hoje, na era de Aquário, em 2013, no século XXI, com esse montão de tecnologia, gente, informação. Onde está o coração em tudo isso? Não é mais “Meu coração...” [canta trecho de “Carinhoso”, de João de Barro], todo mundo sabe que não é. Também não dá pra seguir caminhando sem saber o que é. Então, esse “norte” é tentar encontrar os caminhos pra onde o coração nos leva, que são os caminhos verdadeiros quando a gente entende o que é o coração, o que é o amor. Mas pra chegar até isso, a gente tem que des-construir, des-velar, des-mascarar coisas de nós mesmos, e um monte de “input”, de coisa pronta, um monte de enlatado que todo mundo fala que é por aí, na novela, no pagode. Se a gente começar a pesquisar, há bem uns 20 anos, alguns artistas mais iluminados já disseram que coração é esse. Acho que tá todo mundo muito cansado. Existem formas de produção, pensamento e relação na arte que precisam urgentemente de atualização, sabe. Por exemplo, meu coração hoje não permite mais deixar a minha dança ser na frente do computador, escrevendo cinco editais. Sinto que há muito preconceito quando digo isso, por ignorância mesmo, “ih, agora ela afrouxou, não vai lidar com as coisas burocráticas”. Mentira.



foto: Marina Pacheco

A gente não precisa mais disso. A gente já desvelou muita coisa em termos acadêmicos, intelectuais mesmo. Agora a gente precisa realizar isso: a gente já sabe que não precisa ter uma hierarquia assim, que não precisa de dinheiro pra tudo, que cigarro faz mal [risos]. A gente já sabe muitas coisas que a gente insiste em fingir que não sabe. Eu me acostumei a dizer recentemente que, depois que a gente descobre uma coisa, a gente deve evitar fingir que não descobriu aquilo. Depois que a gente descobre uma coisa, a gente deve se esforçar PRA FAZER. Será que é só sentado ali, no edital, ficando todo torto, sem dormir, com olheiras? Que dança é essa que vai sair desse lugar? De repente, a gente pode pensar que tem um pessoal ali em Campos dos Goytacazes [município do Estado do Rio de Janeiro], que tá super fazendo perguntas parecidas com as que você tá fazendo aqui no Rio de Janeiro. E você tá escrevendo edital pra ir com tudo pago, feito do bom e do melhor, quando o pessoal lá pode ter uma forma de fazer, viabilizar, e tudo mundo poder comer, beber, dançar, pensar, falar, se divertir, existir. Nem tudo vai vir da tela do computador, do celular, da televisão. O lugar do coração permite que a gente vá além da virtualidade; que a gente aproveite essas ferramentas, mas não se escravize nelas.

## Agradecimentos:

Equipe Bellas Artes Guest House  
Patrícia Azevedo  
Julia Castro  
Marina Alves  
Marina Pacheco



O Bellas Artes Guest House fica na Rua Andrés Belo, 15 - Santa Teresa (Rio de Janeiro - RJ)  
<http://bellasartsguesthouse.com>



Lugares e Danças um projeto de André Bern para **ctrl+alt+dança**

o do qual particularmente gosta / Dissipá-lo no chão / Contar sobre a última vez

minuciar as vogais das palavras: Minha casa tem véis de teto quebra-  
momento #8: Esvaziar sua bolsa, contando coisas de que não

fonos de ouvido e dançar como se ninguém estivesse -  
do #7: Lembrar do trecho favorito de

precisa mais, numa calçada / Deixá-  
#4: Levantar / Escolher uma

uma coreografia que você já dançou /  
#9: Escolher uma música à qual você

Se facilitar #10: Lembrar do trecho favorito de  
#6: Repetir 5x a seguinte frase sem pro-

nas mãos dançar / Ouvir a em  
trecho e congelar nele / Perceber esse

Repetir 5x a seguinte frase sem pro-  
#11: Fechar os olhos / Balancear todo o corpo /  
#12: Manter-se assim por 2 min., concentrando-se em

uma coreografia que você já dançou /  
#5: Guiar alguém de olhos fechados por um quartei-  
#3: Seguir uma pessoa sem que ela perceba / Dividir até onde/quando seguir

Montar um 'look' completo que você já usou algumas vezes

#1: Esvaziar a bolsa / Reunir os pertences

em que o usou

#4: Levantar / Escolher uma

uma coreografia que você já dançou /

#9: Escolher uma música à qual você

Se facilitar #10: Lembrar do trecho favorito de

#6: Repetir 5x a seguinte frase sem pro-

nas mãos dançar / Ouvir a em



realizá-lo  
várias vezes seguidas [Se se perder na contagem, não há problema. O importante é  
fazer seu 30 vezes seguidas]

o realiza #14: Atentar-se para a maneira  
desse caminhar enquanto  
a segue / Progressivamente, incorporar-lhes no seu próprio caminhar / Deixar  
muitas vezes. [Perceber o caminho pelo qual lembra desse gesto e a sensação enquanto

de seguir a pessoa / Correr a  
de seguir a pessoa / Incorporado

#12: Lembrar da primeira vez em que esteve num lugar /

de seguir a pessoa sem que ela perceba / Estudar as peculiaridades  
particulares de caminhar das pessoas na rua / Identificar-se com o modo peculiar

como voltar para casa... Não usar palavras... #13: Escolher uma local específico no ambiente em que se encontra / Realizar um gesto de um ancestral

#15: Sempre que me encontrar com o vento / Diminuir o ritmo, as minhas passadas

#16: Cantar uma música na frente

do ventíloco ligado #17: Entrevistar-se a si mesmo

**ANEXO C - Memorável nº17: perguntas para auto-entrevista**

O quanto você conseguiu realizar?

Pode-se dizer que o blog da pesquisa funcionou como um outro estúdio?

Qual é a contribuição da dissertação?

Por que o enfoque no processo criativo de *senha de acesso* quando a relação estabelecida com trabalhos de outros artistas leva mais em conta suas versões finais?

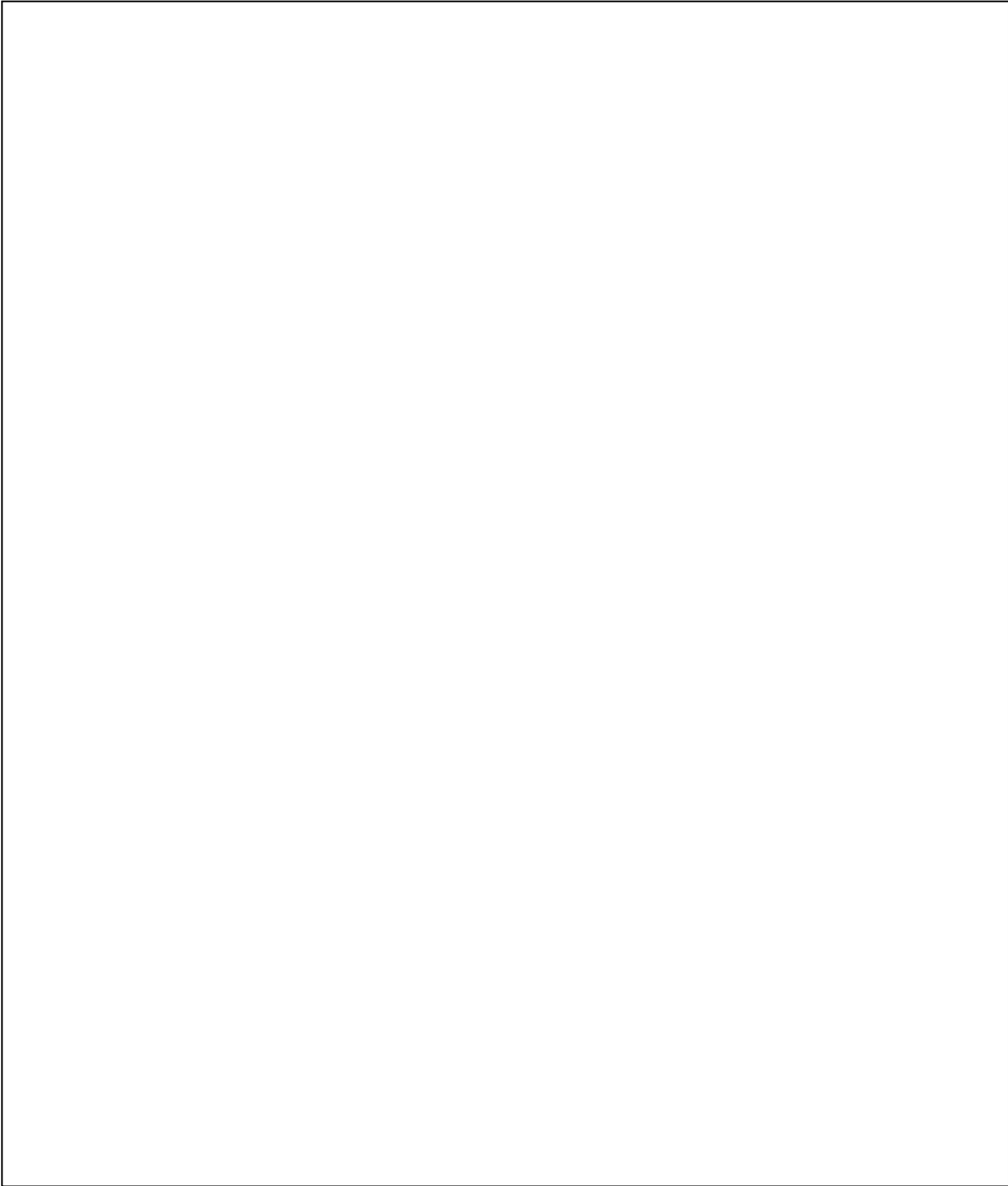
Por que os memoráveis não chegam a ser apresentados ao público?

Cite algumas peculiaridades da dramaturgia solística de *senha de acesso*.

Qual é a proposta de corpo apresentada?

Que próximos movimentos a dissertação lhe aponta?

**ANEXO D - Memorável nº18**



Espaço reservado para o seu memorável.