MOSTRA SOLAR 2018

– percepções em dança

Elke Siedler

DANÇA DO ACONTECIMENTO IMPREVISÍVEL

Gladis Tridapalli aposta em uma configuração de dança, em formato de palestra-performance nomeada **MARIA SAMAMBAIA PALESTRA**. É uma ação performativa que constrói uma dramaturgia singular em um cruzamento entre falar e fazer, enquanto ação de experienciar algo. O modo organizativo de cena é caótico, uma vez que desestabiliza o posicionamento convencional do artista na cena, bem como entendimentos tradicionais acerca da recepção, por parte dos espectadores.

O mote desse trabalho deriva de sua dissertação de Mestrado, realizada no Programa de Pós-Graduação em Dança, na UFBA, defendida em 2008, intitulado **Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada.** Ela propõe a viabilização de experiências teórico-práticos de investigação enquanto estratégia de aprendizagem em dança. O corpo, no ato de investigar dança, experimenta outras necessidades, outras possibilidades de movimentos, como exercício de especulação, resultado do seu relacionamento com o novo, com o desconhecido. E é esse exercício do corpo que pode se aproximar da ideia de ABDUÇÃO, de acordo com semioticista pragmático estadunidense Charles Sanders Pierce.

Abdução é um modo de organização do pensamento que formula uma hipótese explanatória, é a única operação lógica que apresenta uma ideia nova (o que não acontece com a indução e dedução) e está relacionada à formulação de perguntas diante dos fatos do mundo. Mas o que é investigação em dança? O ato de investigação incide na compreensão de si, de suas relações e do ambiente no qual faz parte. Envolve a busca pelo novo, pela compreensão do que não se sabe a partir e em relação com o que já compreendemos. É uma experiência que não nasce de certezas e sim da dúvida, e se nutre da formulação de hipóteses.

Sentada, atrás de uma mesa que acomoda seu *laptop*, **Maria Samambaia**, diante de um microfone, enuncia os princípios teóricos de sua pesquisa acadêmica. Sempre acompanhada por um projetor invisível, com a projeção de um *powerpoint* imaginário.

Na medida em que explana suas ideias, ela pede licença do espaço da apresentação. Logo ela retorna, vestida com um biquíni verde: a organização poética não-linear, ganha potência, feito uma rede de fluxos de pensamentos.

Essa dança é um dispositivo artístico de ensino-aprendizagem sobre atos de investigação e criação. É pautada em um distanciamento de propostas tradicionais e disciplinadoras pautados na lógica de transferência linear de informações de alguém para o outro, via replicação de conteúdos e repertórios prontos, estabelecidos a *priori*.

Essa palestra-performance tem um caráter aberto, uma vez que **Maria Samambaia** deixa-se atravessar por múltiplas imprevisibilidades provenientes de suas relações com o aqui e agora. Ela aposta no entrecruzamento entre seu discurso verbal acadêmico, a circunstancia da co-interação desconfortável com o público, e na experiencia *in loco* de corporalizar artisticamente as instabilidades relacionais de tudo isso. Neste contexto, o risco, o absurdo e ridículo é escancarado, onde momentos de confissões sobre aspectos de sua vida pessoal são expostos. Será uma verdade inventada ou uma mentira tornada verdadeira? Pouco importa.

É uma dança que produz uma experiência ao gerar uma rede de sensações exclusivas e extremas, no espectador, e ao instaurar mudanças nos seus estados corporais pela e na geração de desencadeamento de estranhos devires. É a possibilidade de restituir ao espaço cênico, o afeto pela e na diferença em compartilhar com o outro, sempre singular.

O uso de objetos, todas as materialidades que a **SAMAMBAIA** joga no espaço, estabelece o convite direto de participação do espectador, num ato metafórico da brincadeira, da criança, da bagunça, mas que faz de fato um “levante” numa estrutura tradicional de assistir uma “espetáculo de dança”.

É um trabalho que modifica a percepção de composições dramatúrgicas de configurações de dança. Ao ser materializada em uma palestra, essa criação é perturbadora,

justamente por instaurar uma zona de indiscernibilidade sobre concepções familiares acerca de uma apresentação de dança. Ela desconcerta nossa percepção tradicional de fruição em dança e, por isso, ela se distancia da desatenção e monotonia próprias de alguns padrões de concepção artísticas.

MARIA SAMAMBAIA PALESTRA é uma dança enquanto acontecimento, uma vez que proporciona uma experiência de desvios e deslocamentos perceptivos acerca de discursos normativos da vida ordinária. No viés da transgressão do cotidiano, a apresentação ocorreu durante duas horas de uma vivência transformadora, uma vez que foi gestada um espaço-tempo de intensidade.

MARIA SAMAMBAIA PALESTRA é uma proposição da artista-docente-pesquisadora Gladis Tridapalli e que evidencia um corpo que dança enquanto próprio realizador da ideia que comunica. É uma dança disposta a correr riscos justamente porque não tem medo acerca dos rumos que a apresentação irá engendrar. É uma dança que fricciona investigações artístico-acadêmicas com sua autobiografia, onde o processo individual não é individualista. Ela borra as fronteiras entre realidade e ficção.

Como se ensaia essa dança? Que tipo de treinamento o corpo precisa? **Maria Samambaia** é ousada pois desfoca os limites entre arte e vida, de modo escancarado. Não há divisão do corpo Gladis mãe e do corpo dançarina e, assim, há uma subversão que se torna performativa, por considerar vida-arte e arte-vida. Ela nos dá pistas de um modo de ser artista que lida de fato com o imprevisível e faz dele o protagonista do acontecimento. Por exemplo, no primeiro dia da apresentação, deu pane na luz da Casa Hoffmann, de maneira que o espaço ficou no escuro por, aproximadamente, 15 minutos. Sensivelmente ela soube lidar com isso sem configurar como um erro dramatúrgico, mas a própria condição da criação acontecer. A hipótese sobre investigação, de Gladis Tridapalli , em sua dissertação, se confirma, enquanto levantamento de perguntas como condição do ato de criação compartilhada, atento ao que o contexto gera no corpo. As próprias perguntas do corpo são os conteúdos que ele dança e que ele aprende.

O silêncio foi a primeira coisa que existiu.
O silêncio que ninguém ouviu.

Arnaldo antunes

MÃE - UM ENSAIO SOBRE ELA é uma dança autobiográfica que versa sobre as tensões e atravessamentos que a maternidade, recém vivenciada, desperta. A dançarina-criadora Alessandra Lange compartilha essas experiências, sob uma perspectiva poética de estados corporais de ruído. É um pensar sobre o distanciamento do silêncio pela e na perturbação de lidar com uma situação radical de transformação de vida.

Noite. Dois de novembro de 2018. Os espectadores sobem as escadas da Casa Hoffmann e se deparam com **ELA**, girando lentamente, ao som alto de um *Thrash Metal*, composto por Vina Lacerda. Vários brinquedos espalhados caoticamente pelo solo de madeira. Todos se acomodam no chão, formando um círculo ao redor **DELA**. Começou a dança da fricção entre realidade e **ficção**, de um mundo sem o *glamour* romântico construído acerca da pessoa que assume a responsabilidade de gestar e criar uma prole.

Com o olhar assertivo e direto, **ELA** mira um alvo-espectador e entrega um brinquedo. O andar em círculos ocorre durante um tempo dilatado, para dar conta da função da distribuição de bichos sonoros de borracha e pelúcia, bem como instrumentos musicais infantis de plástico. O público curioso começa a manipular os objetos e parece virar a potência avassaladora de um único **FILHO**. O caos sonoro se instala. Mas **ELA** organiza, feito maestrina, de modo a tecer uma composição instável, enquanto metáfora dos processos relacionais entre singularidades.

Lidar com a alteridade é condição de existência. É sentir e mediar a diferença. É viver tensões ao se abrir para o outro. Por vezes, entrar em crise e operar, num extinto de sobrevivência, num fluxo constante de reformulações sobre os próprios modos de ser e estar. E é por isso que o corpo é devir. Mas, não há espaços para a ingenuidade. Pertencentes a uma sociedade ocidental patriarcal, mães sofrem a coação de certos discursos de poder, a exemplo da imposição **DAQUELA** imagem de mulher devota, assexuada, que sublima todas as dificuldades cotidianas, pois a realização da maternidade deve ser entendida enquanto desígnio divino.

Neste momento da escrita, faz sentido tecer relações com a pesquisa do filósofo francês Michel Focault (1926-1984), em específico sobre o entendimento de que discursos são práticas sociais consideradas como formas de poder. São constituídos por grupos que projetam saberes sobre algo ou alguém, de modo a estabelecer normas e condutas culturais em contextos diversos. Entende-se por poder as relações de dominação, de controle social, a partir de princípios geradores de "ordem", através de discursos constituídos por "verdades".

A formalização e estabelecimento de produção de "verdades" é eficaz por meio de imposições mas, também, pela estratégia da naturalização de condutas, normatizações de caráter disciplinar sobre o sujeito, já que determinam maneiras de ser e fazer. A replicação ocorre justamente pela não percepção e questionamento de discursos, carregados por micropoderes ideológicos.

Sob este entendimento, **MÃE - UM ENSAIO SOBRE ELA**, é uma dança corajosa, justamente porque propõe ser um grito visceral poético que clama pela desestabilização de certas convicções morais, ainda naturalizadas. **ELA** optou pela construção de uma dramaturgia estruturada em uma narrativa direta, linear e literal, talvez enquanto estratégia de reivindicação explícita de uma pauta da vida ordinária, mas que poucos debatem sinceramente sobre.

Isso fica evidente, na última cena, quando Alessandra Lange, conduz algumas mulheres da platéia, até o centro da sala de apresentações. Para cada **UMA**, ela pronuncia uma fala testemunha sobre percalços de ser mãe e vítima de violências simbólicas coercitivas. Por fim, **ELA** suspira pela saudade de sentir o silêncio de ser só.

E como pensar na construção de discursos políticos de resistência no campo da dança? A pesquisadora baiana Jussara Setenta defende uma organização de dança na qual nomeia de fazer-dizer. Resumidamente, ela diz que a organização da dança, em um corpo, pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo. Neste sentido, há um tipo de fala que inventa o modo de dizer-se. Ela se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora dela, mas por inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo dito. É um corpo que realiza a propria ideia que comunica,. É um corpo em ação performativa.

De modo contrário, a autora aponta um outro tipo de dança, que intenta atuar, representar uma informação dada a priori. É uma dança organizada por um proferimento constantivo, na medida em que descreve e afirma uma ideia, a exemplo de **MÃE - UM ENSAIO SOBRE ELA.** A dançarina apresenta uma corporalidade codificada, longilínea, precisa e equilibrada, próprias de um pensar-fazer dança pautados em um lógica mecanicista, que preza pela disciplina do corpo. E é sob esse viés, que visa o controle de si em relação ao espaço de ação, que a organização dramatúrgica também se delineia. Dito de outro modo, a lógica organizativa desse trabalho contempla uma movimentação corporal, bem como uma estrutura coreográfica, previamente aprendida, em convergência com padrões formais do universo da dança, para falar sobre um determinado assunto.

O que de fato deslocou a subjetividade de Alessandra Lange na experiência maternal? **ELA**, ao se colocar, na cena, em uma dramaturgia rígida, distancia-se do risco da inventividade, justamente por esconder a fragilidade da tristeza e solidão de não ter mais a paz de outrora. Talvez seja necessário trilhar por desvios dos caminhos metodológicos de feitura em dança contemporânea: sem medo de se atirar no vazio das incertezas.

No exercício de gerar um espaço de colaboração, no sentido de tecer reflexões possíveis acerca de criação em dança, sob uma perspectiva contemporânea do fazer, algumas colocações mostram-se pertinentes: Como reivindicar certas questões sem cair em lógicas de representação, próprias de um pensar moderno que separa sujeito e objeto? Como pensar na materialização de um pensamento, sem a necessidade clássica de passar uma mensagem, contar uma história, ao apostar na encenação enquanto evento artístico e propositor de questões do e no corpo? Quais estratégias metodológicas pessoais de criação, de um conjunto de procedimentos, podem resvalar em uma dança enquanto acontecimento? Que direções dramatúrgicas apontar, sem a pretensão de criar fórmulas de composição?

Não se trata de erros e acertos na feitura de configurações das artes do corpo. É compreender que investigação em dança nasce de abalos em crenças pessoais e, por isso, é trilhar pelas incertezas, dúvidas e crises. É gerar uma gama de perguntas. É se nutrir pela e na formulação de hipóteses, de modo a experienciar outras possibilidades de movimentos, como exercício de especulação. É a busca pelo “novo”, pela compreensão do que não se sabe a partir e em relação com o que já se compreende. É não ter receio de radicalizar uma experiencia inventiva.

ROSA: DESAPARECIMENTO ESTRATÉGICO

"A arte não é política pelo que ela diz, mas por comprometer o espectador a ter que sentir e dizer por conta própria e, assim, assumir-se como corresponsável pela invenção e disseminação de novos sentidos para a arte e para o mundo. O fato deste sentido não estar dado e poder ser de muitas maneiras é o que nos permite ler a autonomia como a garantia de um território experimental."

Luis Camilo Osório

O ensaísta Hakim Bey propôs Zonas Autônomas Temporárias **(TAZ)**, ou seja, refletiu sobre formações espontâneas e estratégicas enquanto ação de insurreição que se dissolve antes que o Estado a esmague. **E SE REFAZ EM OUTRO LUGAR E OUTRO MOMENTO. TAZ,** rebelião não direta onde o confronto de guerrilha opera transitoriamente em um espaço geográfico ou imaginário. Essa ideologia não hierárquia pode ser experienciada no campo da dança, também no que diz respeito a questões geradas no e pelo corpo.

MIL BESOS pode ser traduzido enquanto manifesto sobre algo... **IMPORTANTE....LEGÍTIMO....PROPOSITAL.** Em ato, Gabriel Machado constrói um espaço ficcional-metafórico, enquanto ação poética, implicado em posicionamentos políticos subversivos. Ele indica direções de sentidos sígnicos errantes em sua ação performativa. Entretanto, não há espaços para representação e simulacro, pois ele corporifica ideias, é engajado em causas, em relações com o mundo sensível.

Informações pontuais são artifícios de sua ficcção. Ele, um homem vestido com um macacão brilhante, na cor rosa, igual ao sapato, possui uma cabeça de flor, nomeada tal qual a sua cor. **SER FLOR**. O figurino não é invólucro, é signo que constrói uma corporalidade constituinte do espaço cênico sobre o qual ele atua. Ele redesenha as aparências pela e na disposição de correr riscos, portanto dar visibilidade aos seus fracassos.

Guy Amado diz aponta para uma cultura predominantemente dominada pelo culto ao sucesso e à eficiência. A incerta condição de felicidade faz com que a noção de fracasso se apresente como um termo malvisto. Entretanto, o autor propõe pensar no fracasso enquanto vetor de potência. Alguns artistas contemporâneos abraçam o potencial das imperfeições oferecido pelo fracasso, adotando a dúvida e a livre experimentação como motes de trabalho. Gabriel Machado se arrisca em cena, ao performar sem poder enxergar o espaço que habita, o que ocasiona, por vezes tropeços. O valor desses acidentes constituem-se enquanto erro-potência, já que as falhas são inevitáveis nas relações entre corpo e ambiente.

A produção da Mostra Solar entrega máscaras médicas para os espectadores, que, logo após, se acomodam em cadeiras e almofadas no chão e se preparam par uma experiencia sensorial. E o grande **SER FLOR** começa seu manifesto político. Ele **falA, ele faLA, FALA, FALA... GRITAAAAAAA e c-h-o-r-a**, em um língua alienígena. Não importa a incompreensão da linguagem verbal, pois a fala está no corpo, por isso a magnitude da força do discurso!!!

O SER FLOR é um agente nômade, que vive nos limiares, cheio de som e fúria, próprios dos desviantes. Resistência frente a sociedade de controle, atravessada pelo biopoder inscrito nos corpos, nas subjetividades, nos afetos, nos desejos. Como compor linhas de força que se consubstanciem em um antipoder? **SER FLOR**, enquanto desobediência civil.

MIL BESOS para todos os atos de transgressões. **MIL BESOS** para éticas e estéticas de atitude e resistência à realidade opressora. **MIL BESOS** para todos os errantes. O filósofo francês Jacques Rancière diz que a política é essencialmente estética, uma vez que é fundada no mundo sensível, assim como o fazer artístico. Assim, configurações estéticos/artísticos são experiências que possibilitam a emergência tanto de novas maneiras de sentir quanto de novas formas de subjetividade política. O caráter político da arte se refere à prática estética com possíveis implicações na configuração da vida coletiva.

Corpo paisagem **FLOR**. Sua cabeça é uma rosa feita de papel pardo e inundada por um pó rosa. A cada virada de cabeça, o ambiente é inundado pela cor e poeira, feito explosão de estilhaços. Colocamos nossas máscaras anti-gás lacrimogênico, pois não estamos, por vezes, preparados para raios de verdades insurgentes.

Ele arranca sua cabeça e a face de um homem barbudo se revela. Feito um filme em película, em câmera lenta, ele segue para frente, rumo aos cidadãos que compartilham seu microcosmo, até desaparecer entre nós, na ausência de luz cênica, com os punhos fechados e semblante de pronunciamentos de luta. **FOMOS CONVOCADOS A FAZER PARTE DE UMA REBELIÃO**, mas em outros lugares. A metáfora do **TAZ** se faz presente, do início ao fim dessa ação performativa que prima pela tática do desaparecimento. Tornar-se invisível para a cartografia do controle, já que apresenta a característica rizomática de territorializar-se e reterritorializar-se continuamente. **SER ROSA** para **ESTAR EM VÍNCULOS SOCIAIS DE FLORES**. Em Levantes.

RESISTIR PARA EXISTIR: ESTRATÉGIA PEIXE ESPADA

A criação artística de Juliana Adur, **PEIXE ESPADA - COMO SOBREVIVER EM ALTO MAR**, aposta em uma corporalidade tecida na ação compulsória do respirar. Em um sensível compartilhamento de direção artística com Olga Nenevê, elas evocam a seguinte questão: como permanecer viva, mesmo na ação sufocante de remar contra marés normativas que dificultam o existir?

P-U-L-M-Ã-O. A respiração é energia vital, sendo que, para continuar a viver, é necessário ter uma relação fluída com o alimento oxigênio. Em uma perspectiva metafísica, o sistema respiratório é atrelado a capacidade de doar-se para a vida, sem o falso entendimento sobre a possibilidade de controle absoluto sobre os rumos que os processos engendram. É ato de dar e receber e compreender que o devir é próprio da existência do ser. Mas o que acontece quando o ar está poluído? O que ocorre quando bloqueios emocionais incorrem de um contexto político e ordinário que poda a criação? Como lidar com possíveis anestesiamentos sociais sobre potenciais inventivos?

A presente escrita é uma tentativa de geração de pistas para a reflexão critica sobre **PEIXE ESPADA - COMO SOBREVIVER EM ALTO MAR**. Sendo assim, torna-se necessário relembrar alguns momentos. Foi sob o foco azul, que a artista, vestida com um short e blusa esvoaçante, na cor branca, aguardou, ofegante, os espectadores, se acomodarem em cadeiras, no espaço da apresentação, localizado na Casa Hoffmann, em Curitiba (PR). **AZUL**, índice semiótico do ar, mas, também, do mar. **INSPIRA. EXPIRA. OFEGANTE. AGONIA. DE NOVO.**

O PEIXE ESPADA vive nas águas frias do Oceano Atlântico, sendo que a noite nada na superfície e no fundo durante o dia. **PEIXE ESPADA** é alvo da pesca esportiva. É pelo entretenimento hedonista que pessoas se prestam a pescá-lo. Mas, é um dos peixes mais rápidos, podendo atingir a velocidade de 100 Km/h. Sua boca, grande e pontuda, tem dentes caninos com algumas presas grandes na região frontal, com capacidade de poder decepar um dedo humano.

PEIXE ESPADA é uma metáfora que dá corpo o entendimento de atos de resistência. Assim, nadar contra a maré, no sentido de lutar pela vida, torna-se necessário para a permanência da própria espécie *Trichiurus lepturus*. Ou seria da mulher mãe-artista? **METÁFORA É PARTE INTRÍNSECA DOS PROCESSOS COGNITIVOS DO CORPO HUMANO**. De acordo com os estudos do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson Mark Johnson, o corpo acessa e conhece o mundo por meio da experiência, isto é, por meio de interações conscientes e inconscientes com o ambiente, estrutura-se entendimentos sobre a realidade.

O inconsciente cognitivo age metaforicamente. É a partir da construção de metáforas que o corpo se relaciona, estabelecendo processos diversos de comunicação e em níveis diferentes. Neste sentido, ela é uma tática de sobrevivência, posto que se configura enquanto operação cognitiva de deslocamento de qualquer coisa sígnica para outro contexto, para compreender e conceitualizar domínios da experiência que não permitem uma literalidade de seu entendimento.

O jogo da respiração de Juliana Adur afeta a percepção do corpo-espectador na medida em que causa estranhamentos e atravessamentos na sensação física e simbólica da ação de inspirar e expirar. Na solidão existencial, dentre todas as similaridade e diferenças que constroem e reconstroem subjetividades, Juliana Adur aposta na respiração enquanto estratégia poética de evocar questões de resistência para continuar existindo, expandindo a esfera do ser. É um convite para aguçar a percepção sinestésica do corpo-testemunha ao experienciar tentativas para não sufocar.

É possível perceber que essa dança foi organizada de modo sistemático, no sentido de replicação de fluxos de movimentos, porém, estabelecidos a *priori*, compreendidos enquanto passos de dança decodificados. Entretanto, houveram espaços para emergências, a exemplo do momento em que Juliana Adur tenta desamarrar seu cabelo. Com dificuldade de desprender o elástico, ela fica descabelada e é nesse momento que a potência do seu trabalho é explicitada, pela e na vulnerabilidade próprias da vida. Em um outro momento, em pé, ela tentou segurar o peso da cabeça, várias vezes, e a voz escapou, sem querer, justamente enquanto reflexo dos movimentos intensos. O som da mão batendo no peito, em meio a dor, lançou-a em breves sorrisos de auto-flagelo.

A partir desse fragmento podemos levantar uma reflexão acerca de modos organizativos do movimento na dança. O biólogo Richard Dawkins diz que o design de um individuo é a síntese da corporalidade de cada organismo. Isto é, formato e função geram o *design* de alguma coisa, qualquer que seja. Sendo assim, o *design* de uma dança é definido pela e na relação com a plasticidade do movimento atrelada a função ético-estética do trabalho artístico, sempre em relação instável com o ambiente.

A plasticidade corporal do trabalho de Juliana Adur é uma dança que desliza pela replicação de certos padrões e códigos pré-estabelecidos, talvez pela questão de sua memória corporal de vivências em outras danças. Entretanto, há vários momentos singulares, fruto da sua relação co-adaptativa com as instabilidades do aqui e agora, mediante os disparadores do jogo com sua respiração, de maneira que a dança desvela um caminho exclusivo para atender objetivos criativos únicos.

De que modos uma ideia pode se realizar no ato do evento performativo? Quais procedimentos metodológicos inventivos podem dar conta do desenvolvimento da questão da permanência em ambientes inóspitos? Será que é pela replicação de movimentos conhecidos previamente, na dança? Ou será que é apostar em ações de risco, justamente por transgredir os próprios padrões, de maneira a transformar o espaço e gerar mudanças no próprio corpo? Quais condutas estabelecer frente novas configurações sobre o corpo que dança, para longe de sistemas universalizantes?

Experienciar o mundo e propor algo impensável a si próprio é se jogar num abismo sem respostas prévias. O ato criativo e inventivo nasce de processos de indagações sobre algo que não se sabe. Com o objetivo de encontrar pistas, talvez, respostas, mesmo que parciais e transitórias. É construir novas relações no processo de criação de modo a gerar novos sentidos e significações para e com o corpo.

Enfim, essa é uma dança sobre **TÁTICAS DE PERMANÊNCIA**. **PEIXE ESPADA - COMO SOBREVIVER EM ALTO MAR** é metáfora potente que, talvez possa mergulhar sem medo de apresentar um design inacabado, em processo eterno de auto-entendimento. A provocação da presente escrita é tecida pelo e no desejo da radicalização dessa dança: apostar em comportamentos adaptativos e de reflexos relacionados aos mecanismos de sobrevivência do corpo humano. É Inventar-se no e pelo imprevisto sem medo de experienciar transformações que transitam entre o território à desterritorialização do próprio saber-fazer: para além do seu arquivo pessoal de movimentos do corpo.

CARTA ABERTA A FÁBIO TAVARES

Fábio Tavares, te escrevo essa carta aberta enquanto possibilidade de pensarmos sobre produção em artes do corpo, em uma perspectiva contemporânea dos fazeres. Teu solo, nomeado **AMANHÃ FOI CANCELADO / "TOMORROW HAS BEEN CANCELED"**, com direção coreográfica de Andrea Lerner, gera um conjunto de reflexões acerca de modos organizativos em dança, dramaturgia, corporalidade, ética-estética e política.

Fui convidada para desenvolver escritas sobre os trabalhos artísticos apresentados na Mostra Solar, na Casa Hoffmann, em Curitiba (PR). Meu lugar de fala pertence ao campo da mulher artista-docente-pesquisadora da dança contemporânea. Estudo sobre a materialidade da cena bem como o acontecimento performativo tecido no "aqui e agora", conectada nas múltiplas possibilidades metodológicas dos processos criativos de configuração de ideias do e no corpo.

Penso na escrita enquanto experiencia estética que emerge da interação entre a configuração de dança e a tradução que argumenta sobre o dançado. Estou na função de provocadora que cria sentidos da configuração apresentada, colada com questões do entorno, dando pistas para um possivel trilhar por outros caminhos do pensamento critico. Acredito que há produção de conhecimento no deslocamento da experiência presencial da dança para a escrita, sendo que este processo de tradução pode potencializar a experiência que acontece presencialmente, ativando a rede cognitiva que a constitui.

O QUE PODEMOS PENSAR SOBRE MODOS ORGANIZATIVOS EM DANÇA?

Há diferentes modos organizativos de configurações de dança. Percebo a existência de danças que são feitas mediante alguma lógica organizacional específica, própria de um tipo particular de se fazer dança. Existem qualidades que possibilitam nomear uma dança de balé clássico de repertório, Neo-clássico, Dança Moderna de Martha Graham, Sapateado Irlandês, Samba de Gafieira, entre outros. Posso pensar que estas, como tantas outras danças, agregam especificidades possíveis de nomeação onde há regras particulares de organização de suas informações.

Há danças que se organizam de forma diferente: são construídas mediante princípios organizativos desenvolvidos pelos seus compositores, de acordo com seus propósitos. A contemporaneidade do fazer, dizer e pensar a dança, dito de outro modo, a dança contemporânea, é materializada em uma pluralidade de manifestações distintas (espetáculos, instalações, intervenções urbanas, performances, dentre tantas outras possibilidades). Artistas propositores da cena inventam lógicas de composição de corporalidades, criam novas organizações dramatúrgicas. A dança, neste aspecto, é entendida como um ambiente de produções inventivas de coerências e com níveis de complexidades distintas em suas composições.

O fazer contemporâneo das artes não é, necessariamente, uma ação feita no presente, na atualidade. Para melhor (in) compreensão, faço um paralelo com o Ensaio "O que é contemporâneo", do filósofo Giorgio Agamben. O referido autor compreende enquanto tudo aquilo que não coincide perfeitamente com seu tempo ou que não está adequado às suas pretensões. Isto é, todos que aderem plenamen¬te com a época, não são contemporâneos porque, exatamen¬te por isso, não conseguem vê-la. Ressalta, ainda, que contemporâneo é aquele que mantém o olhar fixo em seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas sim as suas sombras.

O **AMANHÃ FOI CANCELADO** é uma configuração de cunho espetacular tecida em uma variabilidade de informações organizadas em cenas fragmentadas. Feito um musical, você fala, dança, canta, troca de roupa, utiliza elementos cênicos, prende-se a uma corda ligada a coluna do espaço e corre em direção ao público. O TODO É MAIOR DO QUE A SOMA DAS PARTES. Mas, como pensar as ligações coerentes entre as células de partituras corporais de modo a compor nexos de sentidos amarrados e potentes?

O QUE PENSAR DO DESAFIO DE COMPOR DRAMATURGIAS EM DANÇA ATRELADAS A ÉTICA E ESTÉTICA SOB DIMENSÃO POLÍTICA?

Modos organizativos em dança dão conta do que entendo por dramaturgia em dança. Aprendemos com a pesquisadora do campo da dança Rosa Hercoles que temos a necessidade da definição de um campo temático específico, de modo a estar nítido o objeto a ser investigado e a partir dele buscar o desconhecido. É na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança.

A dramaturgia espetacular do **AMANHÃ FOI CANCELADO** é baseada na obra *"The Hamlet Machine"*, do dramaturgo alemão Heitor Müller. É uma livre inspiração de Hamlet, assinado por Willian Shakespeare, organizado em cinco monólogos constituídos por trechos e citações de outros autores, por vezes mantidos em sua língua original. Há momentos em que o personagem fala na perspectiva do ator. A intertextualidade e desconstrução de certos dispositivos constituintes de uma tradição cênica marcam a referida obra. Além da exposição de acontecimentos trágicos da cultura ocidental européia do século XX, a peça versa sobre crises existenciais do artista e intelectual: a tensão entre ação e reflexão; o anseio em se transformar em uma máquina sem dor ou pensamentos, ou em historiador desse tempo.

AMANHÃ FOI CANCELADO é prioritariamente proferido em Inglês, sendo que em alguns momentos você traduz para o Português. Como compor uma dramaturgia em dança de um modo em que não incorra no enaltecimento da fala do poder colonizador e dominador, no que diz respeito a organização político-cultural, onde induz a uma injustiça cognitiva global, a hierarquias de conhecimento? Como não violentar, abafar e silenciar os saberes locais, mesmo em tempos de globalização, via rede digital online?

Compreendo que fazeres em dança são atitudes políticas, no sentido de escolhas nos modos de pensar e agir, e que há implicações sobre o mundo comum. De acordo com o filósofo Jacques Rancière o mundo comum, permeado por uma pluralidade de atividades humanas, é um espaço da visibilidade e da diversidade (onde há igualdades e desigualdades) das ideias. O mundo comum é um espaço de partilha do sensível, ou seja, a experiência comum é partilhada, mas, também, é recortada no sentido de se definir lugares específicos, com funções determinadas, de ocupação do corpo. Isto é, existe uma participação num plano comum, que dá forma à comunidade, e há, também, um recorte, desse comum sensível, em partes espaço-temporais definidas.

AMANHÃ FOI CANCELADO pretende-se enquanto um estudo social e político de um corpo confuso e aflito lutando pela sobrevivência nos tempos modernos. A obra é dedicada a todas as Ofélias do planeta. Parece-me que se trata de um discurso historiográfico e literário embebido pela tentativa de dialogar com discussões contemporâneas acerca de algumas questões políticas correspondentes ao universo da mulher. Mas, como adentrar nessas discussões cuja realidade é externa a sua identidade social, enquanto convite para pensar, fazer, resistir e de modo emancipatório?

Contrariando discursos polarizados, a filósofa Djamila Ribeiro, no seu livro *O que é lugar de fala*, defende "todo mundo tem lugar de fala". Entretanto, há diferença entre lugar de fala e representatividade de um *locus* social. Qualquer pessoa pode falar sobre os preconceitos sociais contra raça, gênero e classe, mesmo que ela não se sinta afetada na pele por estas questões. Podemos falar sobre quaisquer assuntos mas, com cuidado para sabermos que, por vezes, não estamos no lugar de representatividade de algumas minorias que reivindicam sua humanidade. Precisamos saber quem somos, de onde viemos, e onde estamos.

O QUE PENSAR DA CONSTRUÇÃO DE CORPORALIDADES SINGULARES?

Nos processos criativos de feitura em dança, sob uma perspectiva contemporânea, podemos pensar que a resolução das questões se encontram no próprio movimento. Não se trata de definição de modelos de feitura em dança mas, sim, de um pensamento que se distancia de padrões hegemônicos, justamente pela exploração de procedimentos que escapam à representação e ampliam vertiginosamente as possibilidades de significação. Intriga-me saber, quais foram tuas questões artísticas em relação a composição de corporalidade específica para esse trabalho? Quais teus propósitos para e na construção de um pensamento em dança? Quais urgências de criação artística emergem no contexto político brasileiro, ou melhor, como as crises e tensões atuais afetam tua dança?

Cassiano Quilici nos diz que o artista deve saber e investigar as sutilezas que seu trabalho pode despertar no público, pois, além do trabalho da criação, há um talhar na comunicação, uma responsabilidade ético-estética acerca do discurso. Neste sentido, ele aponta que os métodos de treinamento corporal devem estar atreladas a descoberta de outras formas de trabalho sobre si, de relação com o outro e de desenvolvimento dos materiais. Tua performance é dotada de exímia técnica, controle e expressividade. Quais foram as relações entre os elementos coreográficos para a criação de uma lógica interna à peça?

Estudar e conhecer as possibilidades do corpo, quaisquer que sejam os procedimentos técnicos, são apenas uma parte do processo de produção de linguagem. Sendo assim, qual teu desejo, enquanto artista, para além da fruição da demonstração de suas múltiplas habilidades nas artes do corpo? Que tipo de transformação você almejou provocar no outro? .

Pensar nas relações com o público é necessário, já que os espectadores não são mais entendidos enquanto seres passivos. Jacques Rancière diz que a emancipação começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir. O espectador também age, pois ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si.

Fabio, seu modo de organizar a dança configurada no **AMANHÃ FOI CANCELADO**, me abriu perguntas, e como espectadora ativa, sigo ressoando com você compartilhando-as, afinal, a dança não acaba quando o espetáculo encerra, os ecos continuam a vibrar no corpo do outro.

O que eu poderia ter sido...
O que eu sou.....
O que eu poderei ser...
O que eu não poderei ser.

O aumento do uso de artefatos digitais *on-line* nas mais variadas instâncias da vida rotineira gera novas formas de existência e implica no desenvolvimento de novos processos cognitivos. O corpo que experiencia as lógicas cognitivas em suas relações com e na internet (simultaneidade, instantaneidade, velocidade, globalidade, acelerada transitoriedade nas relações, convergência das mídias, narrativa transmídia, entre outros) é o mesmo corpo que atende às demandas da vida off-line. É um cruzamento de lógicas de organização do pensamento, num fluxo de coafetações e cotransformações. É a vida *on-off-line*.

Existe novas formas de subjetividade na contemporaneidade. As redes sociais na internet, por exemplo, constituem-se em um espaço que projeta o sujeito em outras situações, em que ele é intimado insistentemente a (re) definir modos de ser. As variadas possibilidades de retratar a imagem de si (fotos e vídeos) revelam que há uma resignificação, constantemente atualizada, tanto de acontecimentos recém vividos, quanto de lembranças. Neste aspecto, há uma invenção de si, delineados por construções de identidades sociais.

Preset pode ser experienciado enquanto exercício de modificação de espaços cênicos *off-line*, pela e nas ações poéticas de novos espaços-temporais, sob lógicas de pensamentos *online*. O modo organizativo dessa dança é composto por uma estrutura feita por uma série de cenas que constituem (re)significações de construções identitárias de sua infância até o presente momento.Neste aspecto, ela pode ser traduzida metaforicamente enquanto um grande álbum de fluxos de imagens da vida da artista Marila Velloso. É uma configuração artística tecida por uma coleção de memórias do corpo e do movimento somadas às possibilidades do aqui e agora, com projeções de futuros comportamentos pessoais. São informações autorreferenciais, com momentos confessionais, borrando as fronteiras entre público/privado e pessoal/coletivo.Trata-se, portanto, de um trabalho marcado por traços autobiográficos de afetos que a constituem enquanto mulher, mãe, avó, artista, professora, entre tantas outras facetas de sua subjetividade.

A exposição íntima de seus limites e possibilidades de ações no ambiente tem espaço para a auto-reflexão compartilhada. Mas, diferentemente de outros ambientes, Marila Velloso não busca a banalização de uma exibição própria mas, sim, convoca o compartilhamento de questões de crises, dúvidas, resignação em relação a histórias de vida. É um acontecimento que desmorona convicções, de modo a dar vez para uma criação de si mesma, entendendo que processos de subjetivação ocorrem sempre em trânsito, nunca de maneira estanque.

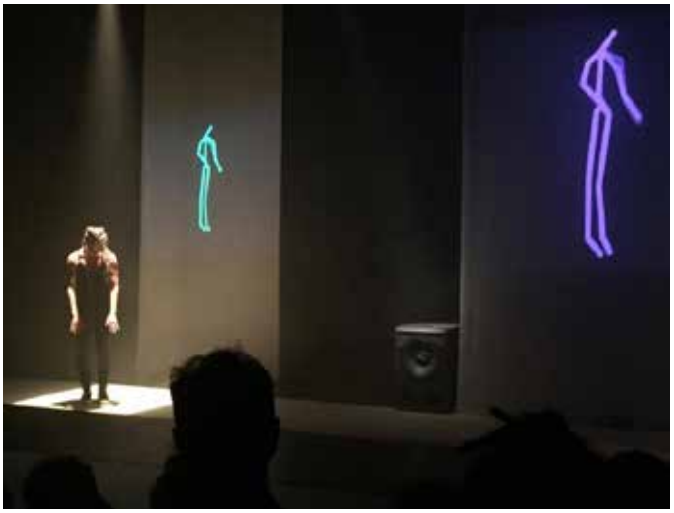
A corporalidade de **Preset** aposta na exploração do movimento imbricada com o uso de texto autoral: canção e fala. São narrativas não lineares. A sonoridade de Marila Velloso, bem como suas ações em cena, por vezes funcionais, servem de campo de teste acerca de coerências no uso de sensores para vivenciar autonomias e co-dependências, ruídos e afetações. Entretanto, ela considera o corpo como sensor maior capaz de perceber tremores subterrâneos.

Além disso, ela articula diferentes peregrinações que fez e que dizem respeito a algumas de suas motivações como pessoa e profissional: as ruas, as condições político-sociais e suas emergências em dança, a pesquisa sobre improvisação em tempo real, movimento 3D. Dar luz aos conhecimentos experienciados pelo e no trânsito por diferentes ambientes é a grande potência de **Preset**. Pode-se pensar em uma caminhada de vida errante, no sentido de se deixar atravessar pelo o que é vivido como distante de comportamentos regulares para si própria. É estabelecer conexões informacionais com um montante de estímulos diversos experienciados e que se apresentam enquanto relações de dessemelhança.

O ser não pode viver só, então, estabelece vínculos. A comunidade é feita dos compartilhamentos de seres singulares, ao invés de compartilhamento de uma substancia comum. Para ser é necessário ser "com" o que tira o sujeito de si levando-o para "fora de si", para a relação. Mas o que aproxima e o que afasta as pessoas?

O que eu sou agora? O que posso hoje? Qual é minha dança? Marila Velloso é corajosa e generosa ao brincar com suas habilidades sensório-motores e linguagens específicas da dança cênica, desenvolvidas ao longo de sua carreira. Mas de outro modo, menos pragmático. Além disso, ela flerta com novas corporalidades, fruto de sua vivência em outros territórios de existência. *Les Sylfides*, a dança passinho, improvisação de movimentos, palavras, fazem lembrar que apostar em percursos de errâncias são potencia para experienciar e corporalizar novos discursos políticos. É entender que somos feitos de atravessamentos e que mudamos ao longo do tempo.

As inúmeras cena-imagens não se configuram enquanto excesso de informações, mas, assim como as redes sociais *online*, são pistas sociais que abrem portas para a discussão *in loco* sobre a prática da diversidade. Andar atenta por diferentes lugares é uma possibilidade de entender que a comunidade se volta para uma perspectiva da diferença, de fenômenos compostos por heterogeneidades não totalizáveis, por encontros entre contrariedades. Há pluralidade existencial: singularidades que atuam no espaço coletivo.



Preset é uma dança de perguntas, sem pretensões de enunciação de respostas. É um deslocar para campos desconhecidos, portanto, desconfortáveis. Mas com possibilidades de gerar afetos no corpo do outro (espectador) e dilatar percepções. Subjetividades em trânsito.

Preset é um feliz encontro entre Marila Velloso, Olga Nenevê (Colaboração no processo de criação e Co-Direção), Lucas Amado (Iluminador), Gilson Fukushima (Musico e Programador sensores e programas) e Filipe Britto (Cinegrafista e Fotografo). É um ajuntamento especifico de artistas que entende que uma dramaturgia em dança é construída na prática, nos laboratórios investigativos e que a configuração se delineia no processo. Essa configuração artística é aberta a mudanças futuras, justamente porque dialoga com os devires da vida. Pode-se pensar não mais em coletivos de artistas, mas sim em relações transitórias de pessoas que se dispõe a conviver num espaço-tempo especifico para convergir suas experiências heterogeneas em composição artística. Assim que a proposta é consumada e apresentada para o publico num tempo especifico, a reunião destas pessoas se desfaz. Mas os laços podem permanecer por um longo tempo....assim como **Preset**!!!!

VILOSIDADE: POLÍTICA DO ENCONTRO

No pátio da Casa Hoffmann, havia uma mulher careca, de calça preta, blusa vermelho-sangue, tênis marrom. Deitada, de barriga para baixo, em um chão de pedra. Calmamente pessoas chegaram, e se posicionaram nos arredores do espaço, para vivenciarem **VILOSIDADE**, um solo de dança contemporânea de concepção e performance de Lívea Castro.

A imagem estática do corpo, entregue ao chão inóspito, ganhou força ao longo do tempo. O anoitecer. O acender das luzes cênicas de baixa intensidade, posicionadas no chão. O desenho sonoro ruidoso, conquistando volume timidamente. Essas imagens foram aparecendo sutilmente, de modo a tecer um convite para a experiencia de sensações poéticas sobre a vulnerabilidade e precariedade inerente a existência humana.

A jovem solitária iniciou, aos poucos, seu martírio de empurrar, pelo topo da cabeça, uma grande pedra retangular. Arrastar lentamente pelo solo, com o quadril. Trazer para si, com os braços, feito uma mãe que embala seu bebê assustado, a noite toda. São índices semióticos que abrem portas para a geração de uma gama de metáforas acercas de condições humanas, a exemplo do absurdo da existência, tal qual Albert Camus (1913-1960) propôs, ao retomar o mito grego de Sísifo.

Explico. Sísifo foi condenado por Zeus a rolar uma pedra, morro acima, até chegar ao topo, momento este, em que ela despenca. Ele desce e recomeça o trabalho, por toda a eternidade, enquanto castigo pela sua rebeldia frente os desígnios divinos. Neste contexto, tal qual Sísifo, e de acordo com leitura do recém mencionado filósofo e dramaturgo, a vida humana tende a seguir

uma rotina diária. Sem sentido próprio, uma vez que ocorre a replicação de normatividades impostas, como se não houvessem escolhas e poderes de decisões frente ideologias dominantes. O mito evoca a reflexão que, ao seguir modelos e padrões impositivos, ocorre a punição pela e na mesmice de se viver ações cotidianas, com o sentido heterônomo.

VILOSIDADE. Após a contemplação dilatada daquele corpo esquálido, que não desprendeu-se da função exaustiva de deslocar a pedra, ela, lentamente, segue para o espaço interno do referido estabelecimento, conhecido como referência curitibana de estudos do movimento, no campo da dança. Feito uma procissão, os espectadores, trilharam um caminho, até sentarem em cadeiras e almofadas espalhadas pelo chão de madeira.

Mas algo ocorre. Lívea Castro, profana sua própria lógica de ação regular, ao iniciar uma série de provocações. Trocas de olhar. Sorriso singelo. O corpo, agora em pé, carrega a pedra de modo cambaleante. É um aproximar e afastar das pessoas. É quase uma invasão do espaço do outro, para ver o que acontece. **É PRECISO DESESTABILIZAR PARA VIVER O ENCONTRO**. O espectador é convocado a fazer parte da dança. Ele deixa de ser testemunha. Agora ele é cúmplice do acontecimento. Estar em relação é experienciar os atritos e tensões, próprias das diferenças entre o eu e os outros.

A filósofa pós-estruturalista estadunidense Judith Butler, discursa sobre a possibilidade da formação de uma comunidade sobre certas bases compartilhadas. Ela pensa na formação de alianças a partir da condição precária da vida. A vida, instituída por normatividades sobre o corpo, torna-se precária pelo contato com o mundo. O corpo que está exposto aos outros, é vulnerável por definição. Entretanto, a vulnerabilidade e resistência estão imbricadas, já que é justamente ao resistir que se dá visibilidade à vulnerabilidade.

Lívea Castro sussurra no ouvido de uma espectadora, e doa aquela pedra, que parecia leve, mas era extremamente pesada. **COMO CRIAR LUGAR COMUM NO NÃO-SABER?** De mãos em mãos, iniciou-se um engajamento pelo e no afeto de resignificação semiótica daquela materialidade. O agenciamento, no aqui e agora, entre os envolvidos, gerou uma ação compartilhada

ético-estética pela e na vulnerabilidade da dúvida sobre como agir em público. E assim, as luzes sumiram, lentamente, aumentando a visibilidade da escuridão que perpassa as incertezas sobre modos de operar em conjunto.

Essa é uma dança convite, ao propor a reflexão sobre questões éticas do viver junto e sobre a responsabilidade com relação a própria vida. É a exposição poética de um pensar sobre a construção da política da diferença. Sim, existem alternativas de política, na medida em que ocorre a abertura para a alteridade, a interdependência e a liberdade crítica como elementos sociais reflexivamente centrais.

A coerência dramatúrgica vai para além da própria dança. Por se tratar de atravessamentos entre corpo e ambiente, **VILOSIDADE** não é feito por uma única pessoa. É um trabalho tecido em colaboração dramatúrgica com a docente-pesquisadora Andréa Sério; com provocações das artistas Cinthia Kunifas, Moira Albuquerque e Viviane Mortean; desenho sonoro de Lilian Nakahodo; iluminação de Erica Mityko e consultoria de figurino da performer Amabilis de Jesus. Integra a Mostra Solar, composta por sete distintas configurações solos de dança, numa perspectiva contemporânea dos fazeres em artes. **VILOSIDADE**: que sua sinuosidade epitelial amplifique, cada vez mais, a área de contato em outros espaços cênicos, aumentando a absorção de nutrientes de cura, durante o contato criativo com o outro.

A **MOSTRA SOLAR 2018** lança luz sobre os artistas e a linguagem da Dança em Curitiba com olhar atento e curioso pelos caminhos que a linguagem da Dança pode percorrer, pela liberdade de assumir riscos e com o compromisso de divulgar a ação de artistas Curitibanos ao lado de artistas que dançam pelo mundo.

Artistas | Trabalhos | Imagens: Capa Lívea Castro "Vilosidade" | Fotos: Cayo Vieira; Gládis Tridapalli "Maria Samambaia Palestra" | Foto: Paula Kosloswki; Alessandra Lange "Mãe um ensaio sobre ela" | Fotos: Cayo Vieira; Gabriel Machado "Mil besos" | Fotos: Aimira Massabki e Cibelle Gaidus; Juliana Adur "Peixe-espada – como sobreviver em alto mar | Fotos: Elenize Desgeniski; Fábio Tavares "Amanhã foi cancelado" | Fotos: Cayo Vieira; Marila Velloso "Preset" | Fotos: Deivison Souza e Carmen Jorge; Lívea Castro "Vilosidade" | Fotos: Cayo Vieira. Artista convidado para a abertura da Mostra: Volmir Cordeiro | Foto: Cido Marques.

Consultora de Dança: Carmen Jorge

Realização: Prefeitura Municipal de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, Fundo Municipal de Incentivo à Cultura e ICAC – Instituto Curitiba de Arte e Cultura

Elke Siedler é Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Mestre em Dança (UFBA). Atuou como bailarina do Grupo Cena 11 Cia. de Dança de 1996 a 2002; Intérprete Criadora da Siedler Cia. De Dança desde 2003; Professora Colaboradora da Graduação de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina/ UDESC de 2013 a 2014 e da Licenciatura e Bacharelado em Dança, Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro da UNESPAR/FAP de 2017 a 2018. Professora da Pós Graduação/ Especialização de CENSUPEG desde 2017. Atua como preparadora Corporal, Assessora Dramatúrgica e Direção Artística em Projetos de Dança e Teatro desde 2012. É avaliadora de projetos Culturais de Leis de Incentivo à Cultura no Estado de Santa Catarina desde 2016.

A Mostra Solar foi realizada no período de **24 de outubro a 11 de novembro de 2018 na Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento**.

Percepções em Dança foi publicado em 19/03/2019.