

**PROPOSTAS PARA CRIAR E VIDEOGRAFAR
ENUNCIADOS EM CORPOS QUE DANÇAM**

Cristiane Wosniak

Artistas da dança produzem conhecimento com seus corpos e seu modos de organização de movimentos. Seus corpos exibem os traços implicados na relação com o seu entorno/ambiente, com outros corpos e com as coisas nomeadas no mundo que os afetam e por eles são afetadas. Corpos dançantes reais/carnais – não digitais – são singulares em sua performance no espaço-tempo do aqui-e-agora, no contato emergente com o público, no instante em que nasce o vigor do gesto de cada parte do corpo que aciona, ao mesmo tempo, o intento e o acaso, o acerto e o inesperado, o combinado e o risco do vazio a ser preenchido na cena aberta.

O corpo na cena é um corpo aberto às irrupções do real. O corpo no jogo na re(a)presentação é o corpo desnudo e sem retoques; é o corpo que se oferece sem edição. É o corpo da perspectiva do olhar do outro: do olhar do espectador que escolhe o que, quando e como olhar.

Mas artistas da dança também podem produzir conhecimento com seus corpos mediados por telas digitais. A *Mostra Solar 2020 – edição digital* encontra – em pleno isolamento social devido aos protocolos impostos pela pandemia do novo coronavírus –, uma forma de r(e)xistir por meio da linguagem poética e tecnológica do vídeo trazendo em tela um outro tipo de discussão e, em consequência, a imbricação das artes e das comunicações para o centro do debate.

Tendo sido convidada para elaborar escritas sobre trabalhos artísticos contemplados em um edital que inicialmente enunciava a dança para a presentidade da cena, mas que tiveram que ser transformados em discursos videográficos para poder se apresentar na *Mostra Solar – edição digital (2020)*, precisei escolher um lugar ou uma posição de fala/escrita.

Meu campo de atuação perpassa as artes da cena, da composição coreográfica, dos estudos do movimento, da semiótica, das comunicações e da educação. Mas, acima de tudo, nos últimos dez anos, minhas (an)danças me levaram a percorrer os caminhos das artes cinematográficas e das artes do vídeo.

Como artista docente e, tendo o ensino superior e a pós-graduação como território de enunciações e produção intelectual a partir dos saberes e fazeres da linguagem audiovisual, foi daí que escolhi partir para poder apreender as sete configurações de discursos videográficos de naturezas distintas que se apresentaram nesta edição especial da *Mostra Solar*.

Numa tentativa de dar à escrita uma configuração poética, uma experiência estética e, de forma alguma uma (im)possível tradução literal, procurei argumentar, a partir dos textos ali dançados, sobre os preciosos exercícios de transposição intermediática, sobre as escolhas audiovisuais das equipes interdisciplinares envolvidas nos projetos, sobre as precariedades honestas assumidas em alguns materiais, sobre a imanência e sobre os devires dos corpos que fizeram da tela, momentaneamente, o seu palco-cena.

Os artistas e as artistas, nesta edição/versão tecnoestética de si, simplesmente registram e/ou recriam para a câmera seus pensamentos que falam de uma dança emergente, de uma dança urgente e também insurgente. Neste formato audiovisual o registro documental não é o único operador significante. A edição de uma performance é (trans)formada em um dispositivo videográfico e na eclosão da linguagem híbrida da videodança, encontramos soluções temporárias para uma dança também temporariamente contemporânea (RIBEIRO, 1994)¹.

É a partir do formato videográfico, portanto, que se revestem estas obras: do pensamento, das estratégias, das escolhas, recortes, montagem, realização, operação, transposição e difusão de ideias e propostas da pesquisa em dança e performance idealizadas por artistas das artes do corpo.

Nos textos videográficos – videodanças, filmes de dança, documentos audiovisuais de performances, videoarte experimental *underground* – aqui apresentadas somos convidados/as a refletir sobre o espaço bidimensional a partir dos pontos de vista do olhar da câmera que capta os movimentos: o espaço de re(a)presentação adquire agora a inconsistência desconstruída (pelos vários planos, ângulos, enquadramentos, direção fotográfica) e o tempo adquire descontinuidade (pelo trabalho de cortes, edição, captação de som direto e composição de trilha original em diversas camadas).

¹ RIBEIRO, Antônio Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Belo Horizonte: Vega, 1994.

Coloca-se em cena uma nova realidade corpórea a ser repensada. O corpo que antes era *medium* continua a ser *medium* e até aí nada mudou. Mas se o corpo é signo, o vídeo é signo do signo. Um signo, uma vez colocado no mundo, entra em cadeia contínua e evolui, replica-se em outros infinitos meios. O corpo-vídeo ou 'corpovídeo' enquanto *medium* não veicula apenas a mensagem: o corpo *medium* é a mensagem. Este conceito proposto por Marshall McLuhan (2003, p. 21-37)² no primeiro capítulo de sua obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*, permite entender aqui o corpo como mídia dos processos de comunicação, cuja capacidade de se reconfigurar e dialogar com as informações que lhe perpassam define tanto sua forma quanto os seus elos de conexão durante tal processo. O corpo, retirando informações do mundo e dialogando com o ambiente por meio de suas interfaces poderá transformá-las e por elas ser transformado e, assim, adquirir um novo estatuto de corporalidade com os textos de dança.

Os 7 textos videográficos resultantes da *Mostra Solar 2020 – edição digital* apresentam-se, a partir de um intensivo processo de resiliência artística –, como registros audiovisuais de vozes corporalizadas. Vozes audiovisuais propiciadas pelo advento das tecnologias digitais – em suas interfaces comunicacionais e que se tornam as extensões do próprio *design* do corpo humano em movimento dançante.

² MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2003.

UMA DANÇA QUE É PASSAPORTE PARA AS IDEIAS CONFINADAS NA CABEÇA

Tarja Branca: cinco movimentos para um mundo menor (Patrícia Machado)

Tomada aérea. Câmera na carona de um drone que sobe, sobe e sobe mais. Paisagem verdejante lá em baixo e no topo da formação rochosa de um espaço aberto um pontinho humano – miniatura de ser – que traça vermelho. Flor em botão que brota das raízes dos seus pés descalços na pedra. Escorre orvalho da flor em botão vermelho. Não. Não é orvalho. Acho que são lágrimas espriadas nos olhos da flor. O som do vento que sopra do alto daquele penhasco leva a miniatura de ser para outras paragens e outros movimentos. Quantos movimentos? Cinco movimentos para um mundo menor, porque deste mundo grandão, a gente não tá dando conta, não! O mundo, visto de cima, está doente e precisa de remédio: um remédio psicolúdico com tarja branca e que não tenha contraindicação!

Assim tem início a performance proposta por Patrícia Machado, a partir da direção e dramaturgia audiovisual de Laura Haddad. Mãos enquadradas em primeiro plano delineiam traços quebrados e retorcidos e neste jogo do perto das mãos e do longe da paisagem, apresenta-se a primeira ‘cartela’ da videodança: é o Movimento I pedindo passagem, devagarinho, como no recesso de uma liturgia.

Movimento I (deuslicadeza). A metáfora é sinalizada e o olhar da câmera – o olho de Deus – o mais alto possível – no plano zenital – olha o pequenino ser dançante nada inerte em seus movimentos de tronco, pernas e braços. Braços que se elevam para o céu como em um aceno ou como no prelúdio de um último adeus. Até logo mais! Corpo de infinitesimais insignificâncias perante a natureza das coisas. Somos também miniaturas para a natureza. A escala é sempre (des)proporcional.

Movimento II – remédio psicolúdico.

Inspirado no trabalho do artista plástico, poeta e performer Hélio Leites, Tarja Branca clama pela inventividade e subjetividade inerente ao que é humano. Através de uma perspectiva compartilhada, o desejo está em descobrir o santo remédio capaz de revelar singularidades e adentrar as camadas da natureza das coisas. Seringa, fósforo, botão, conta gotas, casca de pinhão, lata de milho, miudezas, dejetos e sobras, todo o resto, que no mundo dominado pelo consumo costumamos desprezar, aqui se torna humor, poesia e história. Em um mundo de

alienação e vulgarização das palavras, objetos e sentidos, dar valor ao pequeno e percebê-lo como infinito é um ato de coragem (MACHADO, 2020).³

Hélio Leites é um artista que produz miniaturas. Apelidado por Paulo Leminski de “significador de insignificâncias” (PIRES, 2010, p. 37)⁴ o artista trabalha nas instâncias de variados materiais extraindo deles significâncias subjetivas, humor, brincadeiras, ludicidades, verdades.

O segundo movimento de *Tarja Branca* inicia pela abertura de um invólucro contendo um boneco em miniatura. Mãos cuidadosas extraem o pequenino ser de sua morada – enquanto a textura da imagem em preto e branco elimina a cor na tela e acrescenta a poesia da fala mansa de Patrícia Machado que se refere a Hélio Leites com o tom da (ir)reverência do encontro de almas brincantes. A bailarina dança as palavras que descrevem o mundo miúdo, o mundo mínimo das mãos calejadas do artista que cria histórias atravessadas pela poesia de seus mínimos objetos. É neste movimento que a dança falada apresenta o remédio psicolúdico de Leites, capaz de curar a dor do mundo pelo sorriso. Em sua capacidade de reescrever rotas, as miniaturas sonhadas de Hélio Leites e os movimentos desenhados por Patrícia Machado nos convidam à tarjeação!

Corte brusco.

No *Movimento 3 – Tear Cósmico* – agora já tarjeados – voamos junto com a artista novamente para cima da formação rochosa, rugosa, sólida, consistente e ao observar sua cabeça afundada numa coroa de nuvem branca percebemos ali o passaporte pra recriação de histórias e rotas de movimentos sonhados. Um a um, pequeninos objetos lúdicos são retirados do emaranhado da nuvem-cabeça-sonho icônica. O fabrico dos gestos dançantes se revestem em instantes de porosidade, leveza, lembrança e toques... Sim, toques no ventre, insistentes, moldadores, críticos, cítricos. Neste bloco de ações dançantes também temos o *pas de deux* Machado-Leites nos recônditos de uma sala na *Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento* com grandes arcos nas janelas e com os pequenos objetos espalhados no chão de madeira servindo de morada lúdica para a fala mansa do artista e a dança

³ Release da proposta de *Tarja Branca: cinco movimentos para um mundo menor* (Patrícia Machado) para a *Mostra Solar 2020* – edição digital.

⁴ PIRES, Rita de Cássia Baduy. *Pequenas grandezas: miniaturas de Hélio Leites*. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2010.

articulada da pequena boneca bailarina (trans)formada em poesia pelos cordões invisíveis do títere risonho. Sábias palavras encerram e enterram qualquer tentativa de compreensão literal da ação que ali se dança: “*não tente compreender... Destente empreender...*”

Vila dos Aflitos – é a denominação do movimento 4 da videodança. Aqui o espaço e o ar são rarefeitos. Fenda entre o mundo de dentro e o mundo de fora. O corpo é uma *Banda de Moebius*. Na contraluz, um corpo se debate entre os batentes ou marcos das molduras de uma porta ou portal do tempo. Respiração ofegante, choro em cascatas, soluços que tomam forma entre as fendas e os (des)encaixes das formas (in)divisíveis que o corpo teima em desinformar. Corpo que se desintegra e se distensiona. E aos poucos, o corpo expira e inspira, expira e inspira. Sabe que ele não cabe mais ali. A tensão da porta cessa. Abre-se o vazio de uma janela e na diagonal de uma câmera cabe agora um corpo pequenino da artista que dança e que se vai mundo afora, pra longe daquela porta restritiva e daquela janela vazada. Passos seguros e lentos, balanço de um corpo sereno que vai reescrevendo poemas dançantes em outras rotas. E o geógrafo deste caminho é Hélio Leites – o apanhador de desperdícios – que empresta novamente sua voz *off* ao texto audiovisual falando da incompletude como maior riqueza dos seres.

É no pensamento da incompletude de Hélio Leites que esta videodança ou filme dançante se completa. A completude do movimento só é completude, entretanto, porque é acolhida pela acertada composição sonora de Gilson Fukushima e por uma direção de fotografia exuberante, sensível e inteligente. E o que falar do primor da/na captura das imagens? O trabalho potente executado a partir do olhar da câmera é minucioso e por vezes sentimos a sensação do ar rarefeito, da altura e da vertigem. A câmera dança porque é uma câmera tarjeada. E o que poderia completar os 4 movimentos desta tarja branca dançante?

A resposta parece estar no caminho, na (des)continuidade da imprevisível rota. É um desfile que vem encerrar esta alegoria das miniaturas com enormes significados. O movimento 5 – *Pequena República do Pilarzinho* traz o desfile da Escola de Samba “*Unidos pelo Botão*” e, neste cortejo, uma bailarina vem aparecendo de mansinho na avenida/tela, lá atrás – recebendo nota 10,0 no quesito Alegoria –, como destaque da última ala dançando num palco prato prata. Prato que neste instante é

casa hoffmann

centro de estudos do movimento

mundo redondo e que brilha de luz pra bailarina dançar. E ela dança! E seus pés sambam na avenida de terra batida. E seu sorriso ilumina o caminho e a nova rota a ser consumida.

Patrícia Machado em *Tarja Branca: cinco movimentos para um mundo menor* transforma a tela em frescor, porque à semelhança do poeta das insignificâncias, seu corpo se reveste de ar. Sua (vídeo)dança cria ar em nosso corpo e faz a gente sorrir.



Rua Claudino dos Santos 58 - São Francisco | Curitiba.PR
41 3321.3228 | 3321.3232 | fundacaoculturaldecuritiba.com.br

casa hoffmann

O CORPO-CARNE VERMELHA COMO MANIFESTO DA CRUELDADE

Furor (Mariana Mello)

FUROR é uma batalha. É o cérebro infernal. É a experiência de um corpo desobediente que se debate entre a violência, a culpa e a crueldade. É a experiência de um corpo estranho que tenta manter algum equilíbrio entre tanto desgaste. É a distância que há entre a palavra e a boca, o cérebro e a boca, a garganta e boca. FUROR é a experiência de um corpo-carne convulsionado que, em meio a uma sinfonia elétrica em vermelho, se desconfigura (MELLO, 2020).⁵

Em *Furor* estamos diante de uma matriz audiovisual cíclica, repleta de recursos de edição desconcertantes, com efeitos psicológicos gerados em sintonia interdisciplinar e com aporte protagonista da intempestiva matriz sonora proveniente dos acordes da música eletrônica. É na confluência de experiências híbridas que se esboça a linguagem caótica, *underground* e simbólica desta videodança realizada por Mariana Mello em colaboração com Rapha Fernandes e LA RESISTENCIA-Colectivo de artistas.

Ao vislumbrar o espetáculo do corpo, por meio de imagens manipuladas por *software*, sentimo-nos ouvindo as preleções do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (1896-1948) que, em seu *Primeiro Manifesto*, decreta que é recomendável romper a sujeição do teatro em relação ao texto e “reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (ARTAUD, 1964/1985, p. 114).⁶

Pensamentos de um corpo em crise esboçados nos gestos carregados de intenção, aqui é que não faltam! O percurso insistente da (des)configuração da figura humana feminina sob o espectro da tinta vermelha expressa a inquietude do lugar de fala (co)movente deste corpo aniquilado frente às violentas e impostas forças que sobre ele operam em suas matizes de cor, traços, apagamentos e

⁵ Release da proposta de *Furor* (Mariana Mello) apresentada na *Mostra Solar 2020* – edição digital.

⁶ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 2ª.ed. São Paulo: Max Limonad, 1985.

sobreposições, duplicando repetidamente as identidades efêmeras e dissolvidas deste mesmo corpo. Corpo que se desintegra e se reintegra em lutas forjadas pelo gesto que aparentemente é traçado em uma dança vigorosa, robótica, percussiva e marcial ao som da trilha original, envolvente e corrosiva, de Felipe Ayres. Corpo que atravessa e perfura o seu duplo e com o seu duplo redesenha um dueto virtual consigo mesmo provocado por efeitos de uma inteligente e sofisticada sobreposição imagética em contraste. Imagens em duplo especular. Automações de tempo musical.

Mariana Mello apresenta o furor, o grito mudo e velado de um corpo impossível. Boca, orifício, lábios, língua, garganta: o aparato fonador está lá, mas lá não está o som da voz que grita e brada. Lá só está a dor. A dor e o rubor. Lá só está o corpo em convulsão. O corpo do risco que é riscado pelas sobreposições de tintas invasivas. Desilusão da aparência? Desestabilização da identificação de gênero e do estatuto de corpo? O corpo “duplo principia o fim da estética da imitação” (MORAES, 2002, p. 127).⁷

Fica evidente que estamos diante de uma criação interdisciplinar ou transdisciplinar. Somos informados que a artista desenvolve este trabalho desde 2017 com a colaboração de diversas artistas provocadoras. A provocação central parece irromper da ambígua relação entre corpo e violência e os desdobramentos desta relação se insinuam pouco a pouco, no vídeo, em fragmentos bem definidos que vão da mostr(a)ção da passividade/submissão de um corpo suspenso em uma árvore no início da narrativa audiovisual, às violências gestuais (auto)infligidas à pálida face que ruboriza de cor e cospe a dor. Corpo tensionado. Corpo da cabeça convulsa e dos pés sólidos no chão entronizados nas botas pretas com uma alta plataforma.

O início desta desconcertante composição audiovisual – realizada sob as lentes de Rafael Arévalo, Brigitte Potente e Mariana Mello – ao som de acordes que lembram mensageiros de ventos – mostra o plano sequência de um corpo suspenso de ponta cabeça nos galhos de uma árvore. O contra-*plongée* não dignifica ou sobressai o corpo inverso. Antes, imprime uma aterradora dimensão à natureza arborescente que domina, prende e retesa o corpo suspenso. Submissão. Corte brusco.

⁷ MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

Do ar ao líquido. A cabeça atônita da performer é agora mergulhada em uma substância aquosa enquanto a boca expelle um líquido vermelho. Signo boca: orifício, língua, cuspe, sangue. Novos cortes e evocações à natureza arborescente que a seguir também se tingem de vermelho. Céu em rubor. Rubor e dor. Dor que vem da sensação de amortecimento a que somos expostos após os repetidos tapas desferidos pela performer à sua própria face, frente à câmera, enquanto que, a partir da fragmentação e repetição do gesto percussivo, o tempo se dilui pela manipulação do efeito de *slow motion*.

Corpo do aparato. Cabeça em evidência no primeiro plano. Dispositivo bucal e luz neon. O corpo *underground* é projeto do movimento *cyberpunk* e parece se desintegrar e negar a hegemonia de seus órgãos. Corpo fluído em meio à liquidez da *mise-en-scène* escarlate. Estaríamos aqui diante da celebração de um corpo devir?

Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995)⁸ arvoram-se na proposta/teoria de um corpo devir, um ‘corpo sem órgãos’ (CsO) – emulando um conceito anteriormente proposto por Artaud – como uma luta contra a subjetividade hegemônica, contra a lógica binária/dualista ligada à reflexão clássica da ‘árvore-raiz em oposição ao rizoma’. O corpo de Mariana Mello poderia se desprender da árvore raiz presente, iconicamente, no início da obra? Ao se admitir o corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari, seria sensato intuir que este mesmo corpo poderia encarnar aqui “a luta pela perda da identidade, do eu [...]o lugar onde descolamos a sensação de natural e buscamos puras intensidades criadoras de novos sentidos???” (ALMEIDA, 2002, p. 122)⁹. Para Almeida, “no corpo sem órgãos não há natural ou artificial. Tudo é criação, intensidade, artifício [...] nosso corpo se remodela em outra dimensão territorial, dando assim a criação de novos corpos, com novos significados inéditos.”

Percebo este corpo dissoluto, inédito e resolutivo da atriz/performer Mariana Mello povoado por flamejantes intensidades. E cabe lembrar que um CsO “é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma

⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34. Coleção Trans, 1995.

⁹ ALMEIDA, Marcus Vinícius. A sagração da primavera ou a sagração de um corpo do artifício. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (orgs.). *Lições de dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002 (p. 103-125).

cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo”(DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 13).

Este corpo intensivo de Mariana Mello, pois, recebe os estigmas do mundo. Traços que são projetados por efeitos de luz: chibatadas cibernéticas, apagamentos, censuras avermelhadas, tintas que se transformam em tarjas pretas.

A partir da segunda metade da videodança, somos brindados/as com alegorias técnicas, efeitos que duplicam este corpo (im)possível de intensidades marcantes. Marcas que tingem o torso nu e preenchem a tela com a tensão dos movimentos deslocados para os braços sempre em atitude de defesa e/ou ataque. A quarta parede (ou quarta tela?) jamais é rompida. A enunciação não é enunciada. É carnificada. E a carne nua sangra.

Circuitos incandescentes dão corpo ao movimento da cabeça sacudida à exaustão. Dança das imagens borradas. Lapsos de fragmentos do ventre e dos pés fincados no chão são a única exceção em uma paisagem videográfica onde o torso e a cabeça imperam como signos do inacabamento e da incompletude existencial. Câmera acoplada ao corpo: imagem que agora é também forjada no corpo.

Furor é a sinfonia concreta do corpo-carne-vermelha que se manifesta na convulsão e na crueldade da hegemonia. Furor é uma batalha travada no inferno. Até onde o corpo pode resistir?

'ARIEDAC' – SOBRE CORPO(S) QUE SE ENCONTRA(M) NO MEIO DO CAMINHO

Levante! (Fernando de Proença e Renata Roel)

'ARIEDAC' é CADEIRA de traz pra frente!

Quanta lógica encontramos nesta sentença e nas palavras proferidas durante o percurso da performance fala-dança-teatro *Levante!* Olhar o que está lá atrás, aquilo que ficou na memória do documento videográfico da cena levada ao público no Teatro Cleon Jacques em 2016, seria viável? Faria sentido? Olhar de trás pra frente?

Mostra Solar 2020 – edição digital: uma necessidade de se reinventar perform(a)tivamente pela tela e pela edição. Tentativas. Pouco sucesso. Nova ideia: inverter o raciocínio da edição e apostar na reedição, na revisit(a)ção até subverter a edição. Trazer o 'como era' pra problematizar 'como está' e projetar o 'como poderá ficar'. Trajetórias de uma pesquisa artística em processo que também pode ser fluxo em seu inacabamento.

No *LEVANTE!*, os artistas Fernando de Proença e Renata Roel empilham cadeiras, montam e desmontam a cena enquanto ela acontece - fazem analogias ao micro e ao macro do corpo em relação ao espaço. É sobre empilhar, atravessar, derrubar, escapar, sentar e levantar. Pulsam no risco do que pode desabar a qualquer momento e na urgência de deslocar-se com quem está junto.¹⁰

A etimologia da palavra |L|E|V|A|N|T|E| e da palavra |C|A|D|E|I|R|A| fazem interlocução com uma ação corpórea – estar/ficar/manter-se de/em pé – e juntas na cena também fazem um (des)convite à entrega do ato de sentar-se ou sedar-se.

Fernando de Proença e Renata Roel, nesta reedição da cena primeva de *Levante!* não fazem questão de operar com os índices da linguagem audiovisual. Decidem se reorganizar na promoção de um

¹⁰ Release de *Levante!* (Fernando de Proença e Renata Roel) para a *Mostra Solar 2020 – edição digital*.

exercício, de uma experiência de deslocamento espaço-temporal. Trazer a honestidade do documento gravado da performance tal qual foi idealizada por Ulisses Sato (2016) e extrair dela, em 2020, questões pertinentes e protegidas pela fala performativa levada à tela da exibição do documento audiovisual em sua estreia na *Mostra Solar 2020*.

Invertendo os protocolos de ‘apresenta a obra – fala sobre ela depois’, os artistas vieram à tela da Plataforma Zoom – antes – manifestar ou ‘levantar’ seus argumentos e as contraindicações em se levar o *Levante!* para além de suas perspectivas performativas idealizadas para serem concretizadas na presentidade e na relação do aqui-e-agora.

Levante! é sobre estar junto! Os artistas propositores do projeto temiam que o combustível do risco e do inesperado – que fornece a ignição para os desejados deslocamentos instáveis construídos unicamente na relação entre artistas/performers e seu público/gente – fosse obliterado pela mediação tecnológica da videodança.

É de perform(a)ção que se reveste *Levante!* E esta ação, segundo Fernando e Renata só acontece na relação: naquele(s) momento(s) em que os pequenos e grandes deslocamentos promovem o encontro no meio do caminho, entre o estar e o ser. Este encontro na/com a relação das pessoas não pode ser editado se quiser ser espontâneo. Um convite não é uma imposição. Um convite à abertura e à verdade da obra é uma posição! E *Levante!* é sobre estar junto.

O corpo que se constrói e desconstrói junto com os inesperados arranjos arquiteturais efetuados com as cadeiras empilhadas é o aspecto que solidifica a ação e, por vezes, até a inação. Como nos lembra Paul Schilder (1997),¹¹ “a solidez do corpo depende da contínua construção e reconstrução de sua imagem e de uma multiplicidade de perspectivas,” mas esta multiplicidade de perspectivas de Proença e Roel não é atravessada pelas multi-câmeras, pelos cortes e recortes e pela edição, porque *Levante!* é sobre estar junto, não é sobre estar na tela.

Acredito que a escolha foi acertada. *Levante!* toma uma posição! A dupla de artistas-pesquisadores investe em uma apresentação *online* concreta – exibida na tela, mas não fagocitada por

¹¹ SCHILDER, Paul apud FERGUSON, Harvie. Me and my shadows: on the accumulation of body images in Western Society – part two – The corporal forms of modernity. *Body and society*, v. 3, nº 4, december, 1997 (p. 1-29).

ela – onde as frases proferidas no ambiente teatral são traduzidas no novo *medium* (documento de registro audiovisual) como uma copresença no espaço-tempo de representação. Sem correções de distorção de som, sem adição de camadas sonoras em pós-edição, sem sobreposição ou revisão de filtros, cores, luminosidades, efeitos, janelas e incrustações. Documento testemunho. Memória. História. Posição. Porque a posição de *Levante!* é sobre estar junto, não é sobre estar na tela.

Na atualização ou revisão conceitual reposicionada os artistas encontram novas formulações teóricas, novas perguntas, novas perspectivas e avanços. O *Levante!* se posiciona e avança na relação! Porque *Levante!* é, e sempre será, sobre estar junto.

A DANÇA DAS MÃOS QUE CARREGAM HISTÓRIAS E CRIAM MODELOS DE SENSIBILIDADE

Última Dança (desCompanhia de Dança)

O poema é um *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo. Para ele a linguagem é um ser vivo. O poeta é radical (do latim, *radix, radicis* = raiz): ele trabalha as raízes da linguagem. Com isso, o mundo da linguagem e a linguagem do mundo ganham **troncos, ramos, flores e frutos**. É por isso que um poema parece falar de tudo e de nada, ao mesmo tempo. É por isso que um (bom) poema não se esgota: ele cria modelos de sensibilidade (PIGNATARI, 2004, p. 11-12 – grifo meu).¹²

Como escrever sobre poesia em movimento? Como operar racionalmente e encadear letras, frases, sentenças gramaticais que façam o mínimo sentido frente à torrente de sensibilidade colocada no ato performativo poético e dançante em um casamento linguístico que une – sem hierarquias – as artes do corpo e as artes do vídeo?

Este é o primeiro desafio enfrentado ao se colocar as palavras em (des)ordem na referência e na reverência para com o texto audiovisual *Última Dança* da desCompanhia de Dança.

O segundo desafio vem de um alicerce desConceitual e desConcentrado presente na fala mansa e madura de Cintia Nápoli, a diretora do coletivo: Nápoli declara que a teoria não consome o grupo, ela apenas atravessa e permeia o fenômeno do processo criativo coletivo da desCompanhia de Dança que é feita no reencontro de corpos, na escuta de si, dos outros e do ambiente que envolve os artistas/intérpretes-criadores e por eles é envolvido. Neste arcabouço fenomenológico, subjetividade e sintonicidade são os únicos preceitos que ditam as regras para os corpos (co)moventes em meio à natureza.

Em minha homenagem escrita às mãos dançantes que carregam histórias, também me impus um desafio: ler o texto dançante e me reportar unicamente à magnífica dramaturgia audiovisual, tentando

¹² PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. 8ª. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

tecer comentários envoltos pela afecção poética. Não há escapatória! Minhas mãos, que também carregam histórias, escrevem agora sobre as mãos que no texto audiovisual se transformam em ícones cinéticos de todos os abraços, acolhimentos, toques e machucados da vida; minhas mãos escrevem sobre outras mãos que dançam o sentimento daquilo que ficou pra trás e sobre escolhas do que se pode levar para a dança e para a marcha dançante da vida, para o reencontro entre si – enquanto companhia – e para a decisão de reencontro com o *medium* videodança.

Última Dança é a dança dos devaneios e das conjecturas:

e se esse fosse nosso último abraço? nosso último olhar? a última chance? Correríamos de mãos dadas, dançaríamos bem juntinhos, silenciariamos para o tempo não passar. ***Última Dança*** é sobre revoar juntos, é celebrar o reencontro.¹³

Um dos primeiros movimentos |vídeo|poético|dançantes| apresenta o trio de performers – Juliana Adur, Peter Abudi e Yuki Doi – com seus corpos, movimentos e gestos imersos nos acordes dos pássaros, habitantes nativos do espaço-cena-natural, misturados à música original e ao belíssimo e afinado desenho de som de Vadeco Schettini. Os ruídos provenientes da captação do som direto dos próprios passos dos criadores-intérpretes na relva amanhecida é um ingrediente fenomenal. Mas a serenidade onírica da cena vai só até aí.

O conjunto da estonteante fotografia, dos enquadramentos e da dramaturgia das mãos metonímicas, que dançam por detrás de troncos hegemônicos em suas verticalidades inalcançáveis, parecem propor outro tipo de geometria mais basal, mais terrena pressionando a pelve dos seres dançantes para o chão. Nosso coração, neste momento, nada tranquilo, dispara em ritmo de antecipação. O sublime também gera tensão.

Os pés são as raízes deste poema videodançante. Os pés que teimam em não desaparecer, mas se arvoram contra a hegemonia do tronco – de duplo sentido binário/cima/baixo – e se reinventam em rizomas que se esparramam indomáveis pela terra fértil, pelo barro, pelo brejo, pela paisagem que é desColorida e tingida pelos tons da natureza e pela cor das peças dos elegantes figurinos do trio. Os

¹³ Release de *Última Dança* (desCompanhia de Dança) – para a *Mostra Solar 2020* – edição digital.

convidados da natureza trajam-se a rigor para a festa do reencontro consigo mesmos. O convite direcionado a seus espectadores é para eternizar, junto com eles, as preciosidades da vida: semear as pequenas conquistas e ceifar as grandes perdas. A natureza é cíclica. Não vale a pena parar e lamentar as pequenas perdas.

O próximo ciclo poético em *Última Dança* anuncia cada uma das espécies artísticas que também habitam temporariamente aquele espaço de representação cultural. O ritmo do texto audiovisual se intensifica e ganha dinâmica, peso e fluência. O ritmo de cada performer em sua atuação individual garante uma sucessão de acentos pessoais, fracos e fortes, longos e breves. Os ritmos de cada seção tecem uma rede conectiva que não se dispersa nem mesmo frente aos interesses de pesquisas e padrões de movimento pessoais do trio. O singular se faz ainda morada no plural. E o plural é o coletivo da Companhia de Dança. *Última Dança* é plural sem deixar de ser singular

Deve-se destacar que a direção de fotografia de Cayo Vieira é sublime e estonteante, assim como o trabalho de captação de imagens realizada pelos olhares/câmeras operadas por Cayo Vieira, Gabriel Passos e Lívea Castro que, fazendo uso de inusitados contra-*plongées*, imprimem aos longilíneos corpos dos intérpretes o elo de conexão entre o céu e a terra. Equilíbrio elemental.

O corpo de Juliana Adur, neste momento, se agiganta e se torna árvore. Não apenas tronco, mas uma árvore inteira com galhos/braços que se debatem no espaço enquanto discursa sobre as coisas e os frutos da vida. O corpo de Yuki Doi é o corpo samurai que mimetiza seu tronco nu à terra nua sem troncos plantados. Yuki é quem planta, nesta paisagem desgastada, sementes de arte com sua dança de reverência e entrega à natureza. Yuki discursa sobre a sustentabilidade do/de ser. O corpo de Peter Abudi, por sua vez, tem pressa de abraçar! O espaço pessoal quer ser global. Peter quer abraçar o mundo para que, em seu abraço, as pessoas possam se curar.

O caminho da estrada central que corta o quadro/tela é percorrido por “corpos diluídos”, que aparecem, somem, reaparecem e somem de novo em sua teimosia intermitente deixando vagar em seus espectros todas as instabilidades e incertezas. O abraço impossibilitado diante das circunstâncias da vida (sur)real é desconfigurado no texto audiovisual e adquire assim, pela sensível e perspicaz edição, a imponderabilidade de ser e existir. *Fade in; fade out; sobreposições*. Este trecho fala de braço e de

abraço. Peter: sinta-se abraçado!

Um dos ciclos poéticos mais contundentes em *Última Dança* é condensado na passagem que denomino: “*dança de tirar o fôlego.*” Após uma sequência sincronizada, isto é, passagem de movimentos dos três criadores-intérpretes em uníssono, os seus corpos/faces/ruídos/caricaturas faciais se empenham em improvisar e imprevisibilizar qualquer tentativa de compreensão literal. Movimentos convulsos para corpos nada avulsos.

Esta parte da dramaturgia estaria contemplada pelo excerto do release da obra?

*é sobre resgatar sentimentos, emoções, sensações
deixar brotar gritos, risos, choros, espantos, náuseas
e se esse fosse nosso último abraço? nosso último olhar?
a última chance?¹⁴*

Eu não sei. Eu não tenho certeza. E isso importa?

Última Dança é feita de incertezas; é feita de conjecturas. O que eu sei é que ao término do texto audiovisual a opção tecnoestética recai acertadamente para a abertura do plano, como em um convite para respirar o ar que se expande ali mesmo na imensidão do espaço do quadro, no lugar e no desLugar da tela. Estamos confinados em nossas mentes-corpos e habitamos deslugares. O alerta é evidente! Talvez ainda nos reste um tempo para que possamos aceitar o convite da desCompanhia de Dança e correremos junto com eles, que, de mãos dadas estão agora dançando e celebrando o reencontro de ser e estar juntinhos. Ao menos na tela.

Por hora, ainda não podendo estar presencialmente, posso, ao menos escrever sobre a presença da desCompanhia de Dança nesta primeira de muitas ‘últimas danças...’ Cintia Nápoli! Saiba que eu revoei junto em sua potência e coragem de existir...

¹⁴ Trecho do release de *Última Dança* (desCompanhia de Dança) para a *Mostra Solar 2020* – edição digital.

A DANÇA DE UM CORPO BECKTTIANO QUE NÃO AGUENTA MAIS

Projeto Violência (Airton Rodrigues)

“O corpo é aquele que não aguenta mais...”¹⁵

O ano de 2020 não está fácil! Em meio à pandemia global o nosso mundo local se dissolveu na espetacularização de nossos medos corriqueiros. A exposição de *fake news* substitui gradualmente a posição e a irremediável violência na escolha niilista de “*prosperarmos a destruição*” nos consome com a voracidade de um vírus. A partir de uma proclamação com gosto de sangue, suor e lágrimas, o corpo/animal de laboratório/esgotado – Airton Rodrigues – desenha, em um gráfico audiovisual contundente, o seu alerta já tardio tornando-o um epitáfio inevitável para a humanidade que ainda resta em nós: “_ *Não há imunização para a violência!*” Estamos condenados!

Gostaria de iniciar os comentários sobre esta obra visceral com um trecho de Peter Pál Pelbart – responsável por um dos pensamentos e acoplamentos filosóficos que a equipe do projeto também traz para o debate empírico.

O que poderia ainda sacudir-nos de tal estado de letargia, lassidão, esgotamento? Há uma belíssima definição beckettiana sobre o corpo, dada por David Lapoujade. “Somos como personagens de Beckett, para os quais já é difícil andar de bicicleta, depois, difícil de andar, depois difícil de simplesmente se arrastar, e depois ainda, de permanecer sentado [...]. Mesmo nas situações cada vez mais elementares, que exigem cada vez menos esforço, o corpo não aguenta mais [...] o que é que o corpo não aguenta mais? Ele não aguenta mais tudo aquilo que o coage, por fora e por dentro. (PELBART, 2016, p. 31).¹⁶

¹⁵ LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel (Org.). *Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

¹⁶ PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. 2ª. ed. São Paulo: n-1 edições, 2016.

Airton Rodrigues, assim como um personagem de Samuel Beckett, sucumbiu à coação e não aguentou mais! O fora e o dentro implodiram em sincronia e evisceraram a carne em sangue contaminado a partir da constatação de que sem empatia não há redenção. E como último ato antes da desistência fatal frente à esquizofrenia dos tempos pós-modernos, este artista das artes do corpo, integrante da *Setra Companhia*, desde 2015, (in)tensiona a sua proposição derradeira: poder dançar a degradação humana em sua pútrida plenitude.

Mesmo que tenha sido bailarino e constatado que desistiu do ‘ser bailarino’ por (des)acreditar numa vida que não existe mais, ainda assim, é no corpo que se move e dança – uma dança macabra de vida e de pequenas mortes diárias – que encontramos a sua enunciação enunciada no texto audiovisual: no espectro da construção do metafórico laboratório/casa onde se torna a cobaia do *Projeto Violência* – o personagem/avatar Airton vive o ‘game’ da vida e já irremediavelmente dentro dele quer ganhar a posição de ‘winner’ ao se propor até a matar [a si ou ao seu “eu” artista, ao menos] para se tornar a celebridade instantânea que segue o método didático da violência em estágios progressivos e programados empiricamente. A cada etapa vencida, pululam ‘likes’ na sua tela! Momentaneamente o corpo roto e nu não se sente tão só. É adorado e agasalhado por seus seguidores nas redes sociais digitais. Mas ainda sente saudades daquilo/daquele que já se foi. Este passado tem nome próprio: Felipe.

O corpo/cobaia do *Projeto Violência* assinou um “contrato institucional” e, mesmo que saiba estar sendo enganado, prossegue firme na meta de se aniquilar frente aos seus espectadores. E se explodirmos tudo?! Silêncio. A tela congela. Nós espectadores também congelamos diante desta aterradora conjectura. Será? *Cut scenes*¹⁷.

Kamikaze boy! Estamos em guerra! E nosso alvo é você!

O corpo/cobaia do *Projeto Violência* é receptor e produtor de violência. Fato: o artista/performer acaba por realizar e ficcionalizar a dança, o teatro, a performance e o audiovisual. E o faz por meio de uma das mais cruéis violências do mundo contemporâneo: o apagamento gradual de si, o “desaparecer

¹⁷ Pequenas cenas ‘com narrativa cinematográfica’ inseridas em videogames para contextualizar a ação, mas sobre as quais o jogador, do jogo jogado, pouco ou nenhum controle possui.

de si”¹⁸ imerso em sua solidão que o afasta, cada dia mais, da marca de seu nascimento como ser artista. Airton Rodrigues em seu manifesto denuncia se (trans)forma em pura potência de movimento e violência na proposição de um *Show do Eu* – participando metaforicamente de um ‘*Reality Show*’ – imbricado nas relações do autoral/biográfico/documental e do ficcional.

Na esfera social midiaticizada e espetacularizada, o corpo desnudo se veste das banalidades propostas diariamente em um perverso e mórbido jogo de construção e desconstrução de si. Reforma autoral na casa/corpo do artista. Na alegoria da casa/jaula – caixa de Skinner/*Skinner Box* – o corpo animal dançante e que já destituiu de si e de suas vestes sociais – exterioriza seu demônio e traz à tona/tela os últimos resquícios de uma dança catártica que há não muito tempo atrás habitava seu corpo. Os resquícios entre o real/carnal e o ficcional/personagem são comprometidos pelas instâncias alegóricas que legitimam o que se mostra na tela e o que se proclama verbalmente: imagem e texto, edição e narração, som direto e trilha sonora, marcação e improviso, corpo simulacro cansado da batalha da existência midiaticizada. *Chega, chega, chega!*

A voz/corpo esgotada e desaparecida ressoa e ecoa no centro de condicionamento operacional do reality show. *Chega! Chega! Chega!* Mas os diretores roteiristas verificam o roteiro e expõem a sentença: *ainda não, Airton! Queremos mais! Seus espectadores querem mais! Avante, Airton! A destruição de si é iminente! Falta pouco!*

O roteiro parece ter sido construído no processo de entrega sem reservas e na agonia do ser/cobaia dançante frente às constatações de ordem afetiva, caótica, política, ética, psicológica e social às quais o sujeito do experimento é exposto sem anestesia. É na dor do corpo (des)anestesiado e que desistiu de si que experimentamos nossas próprias dores; aquelas dores da dúvida, da pergunta sem resposta e que preferimos velar para poder sobreviver e aproveitar a vida para além da clausura. *“Aproveitar o que?”* – profere a pergunta [em plano detalhe] o rato desnudo e enclausurado no laboratório filmado e editado do *Reality Show*.

Não sabemos responder. Não queremos responder. Desviamos o olhar. Próxima etapa do jogo,

¹⁸ DAVID, Le Breton. *Desaparecer de si: uma tentação contemporânea*. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

please! E se intuímos a resposta, não proferimos uma só palavra ou um gesto sequer. Desligamos as câmeras e mudamos o microfone. Este é o protocolo, não é mesmo? Melhora a recepção do sinal. Assim fazemos a nossa parte e contribuímos para a continuidade do jogo. Engrenagem mascarada e maldita.

Prosseguimos. Uma nova etapa do *game* surge na tela e o corpo/avatar prestes a ser aniquilado ainda não desistiu de si... Está sangrando. Vomita sangue. Colore a tela de sangue. Edita o *game* com seu sangue. Tira a máscara e quase esmorece. Um lampejo ignóbil de consciência se interpõe no caminho de nosso gozo final. O avatar em prantos pede desculpas. Fraqueza e franqueza nesta etapa do *game*, criatura?! *All right!* Aceitamos. Mas continua o jogo, porra!!! Temos pressa... Temos a urgência de outros jogos empilhados em série e ainda por começar. Maratona de aniquilações do corpo em série. Violências diárias *on demand!* Apertamos o *play*. Nossa cabeça, corpo e membros estão anestesiados. Anestesia esta que certamente foi negada ao corpo/cobaia experimental. Mas ele se ofereceu à experiência, não é mesmo!? O corpo artista é experiência. O corpo artista é mesmo um fenômeno. O ato de criar dói. Ser artista dói. A dor do ato de criação é violenta e implacável. Fenomenologia da violência. E a esta altura do *game*, já reconhecemos a profética enunciação: “_ Não há imunização para a violência!” Estamos condenados! Ainda assim apertamos o *play*. Que recomecem os jogos da vida e das pequenas mortes!

A direção dramaturgic e atenta de Eduardo Ramos e Lucas Neves, nestes sentidos alegóricos em camadas, é certa. O olho clínico e cínico da câmera e da captação das imagens e da fotografia de Dani Durães são forjadas no beco sem saída entre o público e o privado. “Espetacularizar e problematizar o “eu” consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos” (SIBILIA, 2016, p. 249)¹⁹.

As imagens intencionalmente impõem enquadramentos que avolumam o precário ser – que escorre para fora do quadro numa metáfora alusiva ao seu inacabamento, incompletude e o desaparecimento de si. As luzes/cores brancas fortíssimas se impõem cada vez mais ruidosas ao combalido ser – na tela – como em sessões de torturas psicológicas onde acostumamos a olhar a forma – e a negar o conteúdo – em filmes estandartes neste gênero. As partes do corpo que vazam e escorrem

¹⁹ SIBILIA, Paula. *O show do eu*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

para fora do quadro negam o todo do ser/cobaia. Sem o todo não tem ser, somente estar.

Airton Rodrigues, ao término da narrativa audiovisual está corpo, mas não é mais corpo e em sua agonia, cresce a sua forma simbólica e alegórica na tela, mas se esvai a vida humana, o propósito que se enuncia como percurso de existência do invólucro corporal. A vida é aqui intermitente. Não é mais projeto biológico – natural e cultural – contínuo. *Error!* Tente novamente, projeto falido!

A didática da violência impôs uma conduta para se chegar ao prêmio maior: fazer as concessões irrestritas ao jogo da violência e desaparecer da humanidade. O corpo esgotado chegou até o último nível do jogo/experimento e foi extinto.

Airton Rodrigues venceu as lutas da proposição artística intencionada. *Error!*

Seu corpo, entretanto, não aguentou mais e perdeu a batalha! *Game over!*

**DE TARTARUGAS E SERPENTES:
A DANÇA DOS SIGNOS DE ESPAÇOS FRONTEIRIÇOS**

Fronterizas (Maria Paula)

Fronterizas é um trabalho de investigação sobre um corpo que se move e dança em meio ao conceito dilatado de fronteira. A ação performativa foi idealizada para a cena e a locação de um teatro com suas dimensões traçadas pela caixa preta, pela luz desenhada, pelo projeto sonoro – com acompanhamento do músico/compositor Jaime Peña, ao vivo – e pelos adereços cênicos vitais – ícones referenciais das identidades da casa/carapaça, da casa-concha, da herança cultural, hereditariedade, alteridade, sobreposição cultural, língua, linguagem, sotaque e des(re)construção de si e de seus outros ‘eus’.

Mari Paula, além de atuar/performar/dançar, é também responsável pela direção deste instigante trabalho, em parceria com Alexandra Mabes. Trata-se de um projeto de pesquisa que teve início em 2019 e que, desde então, integra o conjunto de ações da Plataforma Iberoamericana de Dança (PID), que vem promovendo desde 2014 a integração e cooperação em políticas públicas no âmbito da dança Iberoamericana.

Mari Paula e Alexandra Mabes, em *Fronterizas*, concebem um material audiovisual híbrido que aumenta suas potencialidades linguísticas na transposição da dramaturgia do corpo carnal – que fricciona os limites da dança, da performance e os conceitos que atravessam o trabalho cênico: alteridade, interculturalidade, realidades corporais biopolíticas e sociais – para a linguagem audiovisual.

Escolhas acertadas imbricam ambos os sistemas de códigos. A performance no palco-cena é levada a termo na sua integridade de 30 minutos, enquanto as possibilidades tecnoestéticas do vídeo imprimem, na dose certa, valorações que agregam efeitos desconcertantes e poéticos à fala portuguesa/espanhola do manifesto amoroso dançante.

Nos primeiros minutos do texto videográfico, percebemos um corpo inerte deitado sobre um círculo transparente – metacrilato – iluminado por um foco de luz. Espaço delimitador da movimentação

que começa a se esboçar com os primeiros acordes de uma música que se constrói em uníssono ao corpo movente. De tempos em tempos, efeitos sonoros, que lembram vidro sendo quebrado, imprimem as primeiras marcas das cicatrizes sonoras espaço-temporais. Tempos e espaços que por vezes colidem no vídeo, devido aos efeitos de sobreposição de imagens que se descolam e deslocam duplicando identidades e sobrepondo sotaques de cores diversas à voz que lê um manifesto sobre herança cultural. Uma declaração de amor à cultura fronteiriça.

Observamos o corpo que se move no espaço restrito. Nível baixo, médio e alto se sucedem. O corpo se move, então, em níveis cada vez mais altos. Fluência. Corpo que quer voar e partir daquele território restrito que se lhe impõe. O corpo insiste. O corpo fluente subverte o espaço restritivo, descola o espaço circular do chão e o deposita sobre si. Linda metáfora do peso e da textura do mundo sobre nosso corpo. O pedaço de chão/pátria/nação/cultura que carregamos em nossos corpos mesmo quando partimos e transitamos pelo espaço aberto de outras fronteiras transpostas. Mari Paula a seguir, transita engatinhando de um lado para o outro do palco e leva consigo, nesta viagem o seu passaporte; a sua carapaça de tartaruga/mundo equilibrada na costas. Sua casa/carapaça é o mundo/herança que carrega consigo em suas (an)danças. O passaporte é legítimo e está carimbado de dança.

O mundo/signo redondo de acrílico gravado com inscrições ainda incompreensíveis para a leitura na distância da câmera, é então içado por um gancho e passa a compor uma espécie de totem/monumento junto a um dispositivo composto por uma corda e uma roldana atrelada a um bloco/tijolo de concreto. Materialidades sígnicas para a construção de uma identidade dilatada que borra fronteiras.

Borrar fronteiras. Tornar-se parte do processo de compreensão do mundo. Ocupar nossos lugares; o que escolhemos ocupar. Reconhecer-nos. Reconhecê-las. Mudar interesses. Dançar para não morrer. Guardar o veneno, pois o corpo é livre, público e compartilhado.²⁰

Mari Paula parte em busca de um longo caminho processual na tentativa de compreender o mundo fronteiriço em que habita. Descolamentos e sobreposições de sonoridades, vozes, imagens, corpo.

²⁰ Release curto de *Fronterizas* (Mari Paula) para a *Mostra Solar 2020* – edição digital.

Em determinado momento, parte do figurino é retirado e ao microfone a performer entoava um manifesto emprestando à voz o sotaque acentuado da língua espanhola em meio às palavras que fluem também em sonoridade portuguesa. Neste manifesto amoroso, casa, memória, percurso, andanças, serpentes e seus venenos são liberados. A casa tartaruga guarda o veneno da serpente em um invólucro impresso que tem capa e carimbo, pois o corpo é livre pra dançar a sua dança. O corpo é passaporte público, sem capa fechada e em seu processo de abertura metafórica das fronteiras físicas comunica o compartilhamento intercultural.

Palavras escritas destacam-se nas bordas periféricas do círculo transparente quando sobre ele incide a luz proveniente de lâmpadas de neon e a imagem em primeiro plano desenha nos braços de vento e de voo da performer uma paisagem que transcende o local e o regional para aninhar-se no universal e no global.

Seu corpo envolto em um traje tarjado nas laterais (faixas que mapeiam a delimitação de fronteiras?), mantém – o tempo todo – os seus pés raízes descalços no chão. As luzes coloreiam o corpo em camadas. O chão do palco-cena é preenchido por uma dança brincante, marota e balanceada e, no final, acompanhamos as onomatopeias – figuras de linguagem que imitam os sons naturais de um pato em seu ‘*quém quem*’ – contagiando de leveza os fragmentos de gestos e a repetição intempestiva do motivo sonoro de uma canção brasileira do movimento da bossa nova.²¹

Neste inusitado cantarolar do pato em seu insistente ‘*quém quem*’, acabamos por converter/colidir o som/imagem bélica e a ressignificação poética traz à tona simplesmente o ‘*quem*’. *Quem é Mari Paula?*

A artista encerra seu ato performativo dançando e se dirigindo ao fundo do palco-cena enquanto vai desaparecendo lentamente pelos efeitos de luz que apagam o ninho/casa/fronteira/corpo. Esta dança fronteira borrar fronteiras com a poética da simplicidade e da casa/mundo em expansão. Seu ninho é local mas também é transnacional.

Fronterizas nos apresenta um argumento dançante: nossa casa/mundo sem fronteiras,

²¹ *O Pato* (1960). João Gilberto.

“captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo” (BACHELARD, 2008, p. 115)²². E do ninho partimos em busca de novas existências pra este corpo que quer dançar com sotaques múltiplos, esteja ele onde estiver.

²² BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

A DANÇA DA INTERFACE COM O REALISMO FANTÁSTICO DAS FORMAS ANIMADAS

No Mundo de Maria João (CórtexArte - Luciane Figueiredo e Giancarlo Martins)

O/A *CórtexArte* pesquisa interfaces entre o corpo, a dança, as variadas linguagens das artes cênicas e, em específico, as propostas narrativas que se conectam com o teatro das formas animadas. Desde 2010, enveredando seus propósitos artísticos para a concepção de espetáculos multimídias dirigidos ao público infantil, os “seus argumentos cênicos se referem à mobilidade da narrativa, ao realismo fantástico e à criação de universos ficcionais e suas representações.”²³

Luciane Figueiredo, no instigante solo *No Mundo de Maria João* encontra a oportunidade perfeita para explorar um conjunto de técnicas de manipulação de adereços sógnicos bastante complexos. A máscara de látex que lhe envolve toda a cabeça é expressiva ao extremo, singela e aterradora ao mesmo tempo e acaba por criar – na junção com o aparato sensorio-motor do seu próprio corpo que se move desarticulando ideias coreográficas pré-concebidas –, um mote para dar ‘vida inventada no ato de mover os objetos e mover-se com eles.’ É da manipulação dos pequenos elementos cênicos/personagens coadjuvantes que a narrativa do solo se constitui em sua plenitude fantástica e lúdica.

A interlocução dramaturgica e coreográfica de Giancarlo Martins é evidente nas marcas que ajudam a imprimir no corpo da intérprete-criadora. Estas marcas potentes carregam reconhecíveis traços de dança.

As imagens no vídeo são pouco manipuladas dando-se preferência à narrativa cênica travada no espaço-qualquer da ‘caixa preta’ onde luz e sombra se fazem também *mise-en-scène*. A opção pela câmera quieta, serena e sem grandes movimentos e pela composição dramaturgica dividida em ‘atos

²³ Trecho do release de *O Mundo de Maria João* (CórtexArte) para a *Mostra Solar 2020* – edição digital.

simbólicos e nomeados²⁴ ajudam na compreensão do percurso investigativo da pequena personagem protagonista – a boneca mascarada Maria João – em sua exploração de universos fantásticos povoados por seres estranhos a ela.

É no jogo da descoberta, do toque, da manipulação e da aproximação com estes recursos plásticos e concretos que o fluxo da obra se desenvolve em episódios conectados pela representação metafórica de significados polissêmicos.

ATO 1 – *Tristeza é uma mão gigante que aperta seu coração.* A boneca (des)articulada manipula seu coração guarda-chuva rasgado. A metáfora alegórica do guarda/verte chuva/lágrimas parece caber aqui. Maria João se recolhe e cabe todinha em seu grande coração. O olhar da câmera diminui o pequenino ser encolhido em seu triste vagar pelo mundo.

ATO II – *A raiva é quando o cachorro que mora em você mostra os dentes.* As mãos crispadas da intérprete-criadora tomam as vezes das garras, dos dentes, da mordida, da dor, da ameaça. A máscara, nesta cena, transforma-se em alegoria bélica. A máscara imprime tónus ao corpo; empresta (mo)veres e saberes ancestrais das coisas do ‘representar.’ Ao término deste potente ato os olhos da boneca/mascarada (per)furam a tela e vêm nos amedrontar.

ATO III – Tudo começa a ficar sombrio – e de fato aqui o jogo das sombras é explorado inteiramente em sua dimensão técnica, estética e poética. Galhos, folhas, garras, luz e sombra conjugadas à alma dos gestos e dos movimentos da boneca, agora bailarina, que se retorce em um estado de corpo que intenta falar das coisas assustadoras que lhe envolvem. Maria João com suas mãos também desenha garras que trazem à mente formas similares às figuras de gárgulas. Maria João é agora a boneca gótica neste espaço sombrio... A investidura das formas ameaçadoras recaem sobre Maria João por cima, por baixo, por todos os lados. Mundo sóbrio e sombrio esse da mente de Maria João...

ATO IV – *Isto é nojento!* É a passagem da textura viscosa da narrativa.

ATO VI – *Digam o que quiserem. Acho tudo lindo!* A boneca manipula um ser alado. A borboleta dança com Maria João. Maria João se torna/colide com os movimentos da borboleta em vôo.

²⁴ Os títulos dos quadros são compostos por um jogo de frases extraídas de passagens da obra “*Mania de Explicação*” (Adriana Falcão e Mariana Massarani, 2001) e do longa de animação “*Divertida Mente/Inside Out*” (Pixar, 2015).

casa hoffmann

centro de estudos do movimento

Vale destacar que a estrutura audiovisual e edição de fotografia de Cayo Vieira é coesa como um todo integral. Poucos efeitos são observados na esmerada edição de Lívea Castro que respeita quase que a integralidade da narrativa e da dramaturgia da cena animada. O olhar editado a partir de duas câmeras – planos gerais e planos detalhes – valoriza os pequenos momentos em que a aproximação pelos planos da intimidade revelada e os *close-ups* intensificam a interpretação. A trilha sonora de Lilian Nakahodo, por sua vez, é densa e marcada por passagens oníricas. Trilha que se faz condutora essencial da narrativa fantástica. O restante é deixar-se ir, sem reservas, pelos caminhos desconhecidos junto com Maria João.



Rua Claudino dos Santos 58 - São Francisco | Curitiba.PR
41 3321.3228 | 3321.3232 | fundacaoculturaldecuritiba.com.br

casa hoffmann

A **Mostra SOLAR**, como o próprio nome sugere, vem com o propósito de lançar luz sobre os artistas e a linguagem da dança em Curitiba. Do ponto de vista artístico/curatorial, trabalha para intensificar o envolvimento e a valorização do artista da dança da cidade na comunidade. Do ponto de vista da gestão, busca fomentar e difundir o produto cultural, além de otimizar recursos públicos e qualificar o atendimento para artistas e público. Tem um pensamento singular, estratégico, que aposta na criação e acompanhamento do desenvolvimento artístico em várias etapas: do pensamento à realização, da realização à difusão.

A **Mostra SOLAR** tem um olhar atento e curioso pelos caminhos que a linguagem da dança pode percorrer, pela liberdade de assumir riscos, e surge com o compromisso de divulgar a ação de artistas curitibanos, ao lado de artistas que dançam pelo mundo.

Mostra Solar 2020 – Edição Digital

A Mostra SOLAR retorna em 2020 através da segunda edição do Edital SOLAR do Fundo Municipal da Cultura de Curitiba. Dos 26 projetos inscritos foram contempladas sete propostas que, nesta edição, contempla também os formatos duplas e trios.

Artistas e trabalhos contemplados: Solos: Patrícia Machado: “Tarja Branca: cinco movimentos para um mundo menor” | Airton Rodrigues: “Projeto Violência” | Mariana Mello: “Furor” | Mari Paula: “Fronterizas” | Luciane Figueiredo: “No Mundo de Maria João”. Dupla: Renata Roel e Fernando de Proença: “Levante!”. Trio: DesCompanhia De Dança: “Última Dança”.

Consultora de Dança: Carmen Jorge

Projeto realizado com o apoio do Programa de Apoio de Incentivo à Cultura – Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba | Realização: Instituto Curitiba de Arte e Cultura – ICAC e Casa Hoffmann –

centro de estudos do movimento | Parceria: Consulado Geral da França em São Paulo | Apoiadores: Aliança Francesa de Curitiba, Ciné Corps e Corpo Rastrado

Cristiane Wosniak: Coreógrafa da Têssera Companhia de Dança da UFPR. Doutora e mestra em Comunicação e Linguagens (UTP). Especialista em Artes-Dança (FAP-PR). Bacharela e licenciada em Dança (PUC-PR). Docente adjunta da Unespar (Bacharelado em Cinema e Audiovisual). Vice-coordenadora do Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (Unespar/FAP). Docente do Programa de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Educação (UFPR). Membro do GP ELiTe – Laboratório de Estudos em Educação Performativa, Linguagem e Teatralidades (UFPR) e Kinedária: Arte, Poética, Cinema Vídeo (Unespar).

A Mostra Solar 2020 – Edição Digital foi realizada no período de **08 a 16 de dezembro de 2020**, via plataforma interativa ZOOM.

Propostas Para Criar E Videografar Enunciados Em Corpos Que Dançam de Cristiane Wosniak foi publicado no site da Casa Hoffmann em 23 de dezembro de 2020.

Projeto realizado com o apoio do Programa de Apoio de Incentivo à Cultura - Fundação Cultural de Curitiba e da Prefeitura Municipal de Curitiba

Apoio:



Parceria:



Realização:



Incentivo:



Rua Claudino dos Santos 58 - São Francisco | Curitiba.PR
41 3321.3228 | 3321.3232 | fundacaoculturaldecuitiba.com.br