



LUIZ CARLOS MENDONÇA

GRUPO ENDANÇA 40 ANOS:
UM ESTUDO SOBRE A GÊNESE E OS DESDOBRAMENTOS DE UMA
METODOLOGIA DE CRIAÇÃO ARTÍSTICA EM LINGUAGEM DO MOVIMENTO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes

Linha de Pesquisa: 1 Corpo – Cena – Crítica da Representação

Orientadora: Profª. Dra. Andrea Copeliovitch

Niterói (RJ), 2021



Nome: Luiz Carlos Mendonça

Título: Grupo EnDança 40 anos: um estudo sobre a gênese e os desdobramentos de uma metodologia de criação artística em linguagem do movimento

Aprovado em: ___/___/___

Banca Examinadora

Orientadora: Profa. Dra. Andreia Copiolovich

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Assinatura: _____

Prof. Dr. Pretextato Taborda Junior Instituição: Universidade Federal Fluminense

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Márcia Duarte Pinho Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Gilberto Lacerda dos Santos Instituição: Universidade de Brasília

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Membro suplente: Dr. João Domingues Instituição: Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

Para uma vida de 70 anos, não haveria espaço para todos os agradecimentos, sabemos que somos resultado da somatória de experiências vividas, portanto sintam-se, aqueles com quem convivi, incluídos neste agradecimento. No mundo acadêmico, agradeço à Universidade, por ter me dado o privilégio de ser aceito como educador. Em nossas trajetórias houve interferências intensas, algumas muito potentes e relevantes.

Um verdadeiro agradecimento devo, além de todas as citações feitas a mestres, a uma pessoa que fez com que o trabalho do EnDança fosse como foi, que fez com que a pesquisa acontecesse, sempre fiel aos nossos princípios: Márcia Duarte, dançarina longilínea, romântica e assertiva. Devo muito a ti, conseguiste fazer o EnDança durar tanto tempo. O 1º movimento, “Prazer”, do *Keith Jarret Concerto Koln*, coreografamos juntos. Em verdade divido esse título contigo, este trabalho também é teu.

Querida orientadora, Andrea Copeliovitch, que só sendo zen entendeu minha cabeça. Valeu a paciência.

Gilberto Lacerda, meu cúmplice, me mostrou um valor no meu trabalho que eu desconhecia.

João Domingues, pelos toques sutis.

Tato, Giuliano, Luiz Augusto e Pierre, tantos incentivos. Querida Lucia, minha chefe preferida, aprendi muito contigo.

À Valentina, que quando estava escrevendo a tese me chamava “Vô”, mas ainda assim não cortava o raciocínio. Acho que isso se chama amor, intenção.

E aos cúmplices: Cristina Moura, Giselle Rodrigues, Vivianne Rodrigues, Eveline Gayoso, Claudia Gama, Raimundinho, Wilham, Itana Santos, Selminha, Fernando Corbal, o genial Sérgio Pessanha. Cinara Schetini

São muitos, falta gente à beça, uma grande e louca família que persiste em existir. Por mais óbvio que pareça, é sempre bom lembrar que somos um só.

Mendonça, L. C. Grupo EnDança 40 anos: um estudo sobre a gênese e os desdobramentos de uma metodologia de criação artística em linguagem do movimento. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal Fluminense, 2023.

RESUMO

Esta pesquisa aborda o trabalho de dança contemporânea desenvolvido na Universidade de Brasília (UnB) pelo grupo de dança EnDança, nas décadas de 1980 e 1990. O método empregado para comprovar a hipótese de que, nos anos 80, o trabalho de experimentação do grupo EnDança constituiu um movimento precursor na construção de metodologias singulares de criação em dança contemporânea, foi entrevistar e colher depoimentos de três integrantes do EnDança, Márcia Duarte, Giselle Rodrigues e Andrea Jabor, que permaneceram durante os 16 anos de existência do grupo como intérpretes, coreógrafas e no desenvolvimento de trabalhos pedagógicos. Início situando onde e quando tudo aconteceu, com suas peculiaridades, o nascedouro, Brasília nos anos 80 e 90, momento de final de ditadura. Capital do país que, por razões múltiplas, apartou as pessoas que vieram construir a cidade, afastando-as para as periferias. Um coletivo muito peculiar, extremamente diverso que, com base em outras dimensões urbanas e culturais, ao final produziram um movimento transformador na cultura nacional. Uma alquimia em natura. A partir de minha chegada como professor na UnB, relato, com narrativas das minhas vivências e experiências, os encontros que foram determinantes para o desenvolvimento de uma metodologia para criação de linguagem do movimento, procurando ampliar o entendimento dessa peculiar pesquisa. O trabalho trata da metodologia em si em suas referências, princípios e práticas. Serão descritas estratégias e relatados percursos, enfatizando a interatividade com Brasília, sua sede, as grandes inspirações, experiências pessoais nesse ambiente distante dos grandes centros de produção artístico-cultural, Rio e São Paulo. O método aplicado foi o de entrevistas e depoimentos sobre a gênese do EnDança de três participantes selecionadas especialmente.

Palavras-chave: Dança contemporânea, Linguagem do movimento, Trabalho coreográfico.

Mendonça, L. C. EnDança Group 40 years: a study on the genesis and consequences of an artistic creation methodology in the language of movement. Niterói: Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal Fluminense, 2023.

ABSTRACT

This research addresses the contemporary dance work developed at the University of Brasília (UnB) by the dance group EnDança, in the 1980s and 1990s. used to prove the hypothesis that, in the 1980s, the experimentation work of the EnDança group constituted a pioneering movement in the construction of unique methodologies of creation in contemporary dance, was to interview and collect testimonials from three members from EnDança, Márcia Duarte, Giselle Rodrigues and Andrea Jabor, who stayed during the 16 years of existence of the group as performers, choreographers and in the development of pedagogical works. I begin by situating where and when everything happened, with its peculiarities, the birthplace, Brasilia in the 80s and 90s, moment of end of dictatorship. capital of the country that, for multiple reasons, separated the people who came to build the city, moving away from those for the peripheries. A very peculiar, extremely diverse collective that, based on other urban and cultural dimensions, in the end they produced a transforming movement in the national culture. An alchemy in nature. Since my arrival as a professor at UnB, I report, with narratives of my experiences, the meetings that were determinants for the development of a methodology for creating the language of the movement, seeking to broaden the understanding of this peculiar research. The work deals with methodology itself in its references, principles and practices. Strategies and reported routes, emphasizing the interactivity with Brasilia, its headquarters, the great inspirations, personal experiences in this environment far from the big production centers artistic-cultural, Rio and São Paulo. The method applied was that of interviews and testimonials. on the genesis of EnDança from three specially selected participants.

Keywords: Contemporary dance, Language of movement, Choreographic work.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Núcleo de Vivência da UnB (exterior)	13
Figura 2 – Núcleo de Vivência da UnB (interior)	14
Figura 3 – Luiz Mendonça em <i>Aquelas Coisas</i> , 1980	22
Figura 4 – <i>Aquelas Coisas</i> , 1980	31
Figura 5 – <i>Concerto Koln</i> , 1987	35
Figura 6 – <i>Imagem Virtual</i> , 1990	36
Figura 7 – “Vestido molhado”, coreografia de <i>Estranhos Hábitos</i> , 1991	39
Figura 8 – “Vestido molhado”, coreografia de <i>Estranhos Hábitos</i> , 1991	40
Figura 9 – “Vestido molhado”, coreografia de <i>Estranhos Hábitos</i> , 1991	41
Figura 10 – <i>Animater</i> , 1993. Giro	42
Figura 11 – “Territórios”, coreografia de <i>Animater</i> , 1993	44
Figura 12 – Zdenek Hample, 1970	48
Figura 13 – Zdenek Hample, 1968	51
Figura 14 – Cachoeira Mumunhas, Distrito Federal	75
Figura 15 – Cachoeira Mumunhas, Distrito Federal	
Figura 16 – Mapa Jornada do Endança nas Américas	133
Canal no YouTube: Luiz Mendonça@luizmendonca6667. Disponível em: https://www.youtube.com/@luizmendonca6667/about	
Vídeo 1 – Coreografia com movimentos acrobáticos da 3ª parte do espetáculo <i>Animater</i> . Disponível em: https://youtu.be/XwqkVGleu7w .	
Vídeo 2 – O início da coreografia “Territórios”, com Cristina Moura de olhos fechados, no espetáculo <i>Animater</i> . Disponível em: https://youtu.be/oFhN-8R4HtI .	
Vídeo 3 – Coreografia do espetáculo <i>Animater</i> , um improviso com bastão de madeira manipulado aleatoriamente com a esquiva de Cristina Moura. Bastão Claudia Gama e Cristina Moura. Disponível em: https://youtu.be/kkSFqvRjWAO .	
Vídeo 4 – Bastão 2. Coreografia baseada em um improviso no qual uma das intérpretes porta um bastão de madeira, girando-o de forma aleatória, enquanto a outra intérprete tenta se esquivar. O imprevisto é presente e envolve o espectador. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GlgPil5yHn8	
Vídeo 5 – Território final. Coreografia em que a intérprete se lança ao improviso com os olhos fechados, protegida por outras duas intérpretes, uma de nossas experiências sensoriais em busca do movimento autêntico. Disponível em: https://youtu.be/cylAkC7jfQE	
Vídeo 6 – Território. Coreografia em que a intérprete se lança ao improviso com os olhos fechados, protegida por outras duas intérpretes. Disponível em: https://youtu.be/CucXHjbJh54	

- Vídeo 7 – Trecho da coreografia “Serra Pelada”, em que o aspecto acrobático é o foco principal da linguagem de movimento. Disponível em: <https://youtu.be/2G2suCF6BQU>
- Vídeo 8 – Outro trecho da coreografia “Serra Pelada”, cujo principal tema eram os movimentos acrobáticos, elemento que nesse período começa a estar presente nos conceitos coreográficos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sNKQcIDGmhk>
- Vídeo 9 – Giro argila. Seguindo um princípio ritualista, enquanto uma intérprete se entregava ao desequilíbrio simultaneamente outra intérprete era banhada pelo vapor d’água, sempre girando em sentido horário. Disponível em: https://youtu.be/-FY8ljJj_sA
- Vídeo 10 – Giro final. Ao final do espetáculo, o círculo ritualista do desequilíbrio e da argila molhada encerra a performance. Disponível em: <https://youtu.be/qsxJzodessY>
- Vídeo 11 – Outro trecho da experiência sensorial que teve como resultado cênico “Território”. Disponível em: <https://youtu.be/ffDicum3wso>
- Vídeo 12 – Ritual de preparação para o giro; todo o espetáculo tinha uma lógica de estabelecer deslocamentos e giros no sentido horário. Disponível em: <https://youtu.be/3UCbfz1PCsY>

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
OBJETIVOS	25
1 TRAJETÓRIA E DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM	27
1.1 CONTEXTO DO PERÍODO DE ATUAÇÃO DO GRUPO	29
1.2 <i>AQUELAS COISAS</i> , 1980: UM ANO EM CARTAZ	31
1.3 <i>PAU PRA TODA OBRA</i> , 1982: UM ANO EM CARTAZ	32
1.4 <i>DÁ LICENÇA</i> , 1987: UM ANO EM CARTAZ	35
1.5 <i>IMAGEM VIRTUAL</i> , 1990: UM ANO EM CARTAZ	36
1.6 <i>ESTRANHOS HÁBITOS</i> , 1991: DOIS ANOS EM CARTAZ	39
1.7 <i>ANIMATER</i> , 1993: DOIS ANOS EM CARTAZ.....	42
2 REFERÊNCIAS E FUNDAMENTOS	45
2.1 AS REFERÊNCIAS	46
2.2 OS FUNDAMENTOS	55
2.3 MOVIMENTOS NATURAIS, AÇÕES FUNCIONAIS E EXPERIÊNCIAS SENSÓRIAS	56
2.4 INTERAÇÕES HUMANAS.....	58
2.5 NEUROCIÊNCIAS COGNITIVAS E DESENVOLVIMENTO HUMANO.....	60
2.6 INTUIÇÕES CONECTIVAS (ISOLADAS E LIGADAS AO INCONSCIENTE COLETIVO)	64
3 AS PRÁTICAS	67
3.1 CIRCUITOS	67
3.2 CONDUÇÃO E ABORDAGEM DO SOLO EM NÍVEIS DIVERSIFICADOS	68
3.3 O TERRENO IRREGULAR	69
3.4 CONTATO IMPROVISAZÃO	69
3.5 ACROBACIAS BÁSICAS	70
3.6 HABILIDADES FINAS	70
3.7 O JOGUINHO	72
3.7.1 Princípios da atividade	73

3.7.2	Regras	74
3.8	PRÁTICAS AO AR LIVRE: DESLOCAMENTO EM TERRENO IRREGULAR...	75
3.9	TRABALHO DE COMPENSAÇÃO	77
3.10	LINGUAGEM CORPORAL	78
4	ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS	81
4.1	MÁRCIA DUARTE	83
4.1.1	Entrevistas e comentários	83
4.2	GISELLE RODRIGUES	90
4.2.1	Entrevista e comentário	90
4.3	ANDREA JABOR	92
4.3.1	Depoimento e comentário	92
4.4	ARTE E VIDA	95
4.4.1	Relatos de alunos e alunas	95
5	CONCLUSÕES	98
5.1	Arte e Educação	103
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
7	ANEXOS	112

INTRODUÇÃO

Brasília foi, para mim e para Márcia Duarte, o destino escolhido para realizar um projeto idealista: criar um grupo de dança independente. Isso encerrava a ideia de não estabelecer vínculos com nada que pudesse significar um compromisso ideológico ou artístico alheio aos próprios sonhos e propósitos. Assim, em 1980 nasce, junto com jovens entre 14 e 20 anos, entre as quais Giselle Rodrigues e Andrea Jabor, o EnDança. Tive a oportunidade de conduzir um processo de investigação artística que resultou em inúmeras criações singulares que marcaram uma época e até 1995 ganharam os palcos do Brasil, das Américas do Norte e do Sul e da Europa.

Cabe contextualizar no tempo e no espaço os fatores que foram cruciais para o êxito alcançado pelo EnDança em seu percurso de 15 anos consecutivos de investigação. Fim da ditadura, movimento pós-hippie, a arte e cultura emergindo e a atmosfera da jovem capital do país foram ingredientes poderosos nessa fervura. Tomo aqui emprestado trechos de diferentes relatos dessa história:

A jovem Brasília dos anos oitenta representava a perspectiva do novo, do que ainda está por explorar. Terreno virgem e fértil alimentava a utopia das descobertas. A harmonia das linhas retas e curvas, as avenidas que pareciam se estender ao infinito, o ar seco, um céu de azul estonteante e o barro vermelho da terra levaram o EnDança às ruas, ao asfalto permeado de verde. Um ambiente urbano que se permite vislumbrar de qualquer parte o horizonte. Brasília, asas de avião, era um convite ao voo. (...) Uma época de utopias, paixões e doses significativas de inquietação. Um período inesquecível de ricas descobertas e rupturas. Momento em que uma geração de artistas teve o privilégio de trilhar novos caminhos em campos e em linguagens diversas com muita liberdade, sem compromissos ou expectativas. Um tempo em que era possível despender muito tempo em longos processos criativos, sem pressa de resultados. Foi assim que essa geração, despreziosa, foi ganhando espaços, rompendo modelos e tornando-se referência na produção cultural local, nacional e internacional (DUARTE, 2015, p. 4).

O EnDança surge como um grupo de pesquisa de movimento e um olhar voltado para outra direção em relação aos parâmetros técnicos das danças até então sistematizadas e reconhecidas. De certa forma, essa era uma característica comum entre jovens grupos de dança que começam a se formar pelo território nacional em busca da nova dança

contemporânea brasileira. Os tempos da hegemonia das convenções técnicas estavam terminando, o experimento era a marca desse tempo no mundo da dança. Eram grupos independentes, sem apoio privado ou público, que se tornaram fundamentais na transformação do cenário da dança no Brasil.

Nesse contexto de efervescência cultural, a disposição para criar suas próprias trilhas e reinventar modos e processos, revelava aspirações que, de certa forma, negavam referências pretéritas. Isso é perceptível na fala do escritor e publicitário João Paulo de Oliveira, que apoiou as ações do grupo sempre com um olhar aguçado e sensível, citado por Márcia Duarte:

O fato é que o EnDança, apesar de haver começado tão cru quanto todos aqueles rapazes e moças das Artes Cênicas de então, tinha como poucos deles um rumo e um vigor emocional que aflorava. A geração do EnDança não era mais a dos artistas da resistência à ditadura. Era a geração seguinte, a que simplesmente não tinha o regime de força por referência e que talvez por isso mesmo foi a geração que o enterrou de uma vez. O trabalho deles ecoava o futuro, não o passado, e isso a gente sentia já naquele início (OLIVEIRA *apud* DUARTE, 2015, p. 4).

A chegada do EnDança à Universidade de Brasília (UnB) coincide com a minha vinculação ao Grupo Experimental de Dança da UnB (GedunB) como técnico em artes e, posteriormente, como docente da instituição. Convidado pela professora Maria Ruth Jácome Cavalcante, então coordenadora do GedunB, para atuar em uma atividade extracurricular oferecida a estudantes funcionários, professores e pessoas da comunidade de Brasília, tive a oportunidade singular de conduzir um grupo de dança contemporânea em formação sem apoio ou sede para desenvolver suas práticas, bastante peculiares por se tratar de uma pesquisa em novas abordagens no ensino da dança, em uma universidade em transformação, em um período de transição entre o regime militar e a retomada da democracia.

A UnB era então regida por um capitão de fragata da Marinha brasileira, o reitor José Carlos de Almeida Azevedo, e nossas ações tinham que ser cuidadosas, mas ao mesmo tempo tínhamos o firme propósito de experimentar, enfrentando as dificuldades inerentes ao período do final da ditadura, em busca de novas propostas artísticas e pedagógicas. Foi nesse período que ocorreu a última invasão da polícia política da ditadura ao *campus* universitário. Estávamos fazendo aulas no gramado, pedi que todos entrassem no prédio e fiquei em frente à

porta, do lado de fora, numa postura ingênua, mas corajosa, de confrontação. Foi a última invasão da UnB pela repressão do general Figueiredo, último presidente da República militar.

Com a redemocratização do país e a posse de José Sarney como presidente da República, voltamos a ter eleições livres na universidade. E tendo em conta a lista tríplice votada pela comunidade universitária, foi nomeado reitor o professor Cristovam Buarque, que logo imprimiu um movimento de renovação e resgate da liberdade na universidade.

Vivemos esse período de transição que começou com várias iniciativas artísticas, as quais abordavam temas até então censurados. Em 1985, o reitor Cristovam Buarque, após tomar posse, propôs uma estratégia de transversalidade, reunindo grupos de interesse que desenvolviam temas variados, como o Núcleo da Mulher e o Núcleo de estudos Afro-Brasileiros, entre tantos outros. Nesse período, Márcia Duarte, então aluna do curso de Educação Física da UnB, também foi convidada pela professora Maria Rute Jácome para atuar no GedUnB e em pouco tempo começou a dar aulas. Com seu perfil de administradora e sua visão de futuro, ela iniciou um trabalho para criar administrativamente o Núcleo de Dança, ou seja, legalizando-o como atividade de extensão da UnB. No decorrer dos anos, nesse espaço transitaram muitos grupos e artistas, como Giovane Aguiar, Lenora Lobo, Claudia Trajano, Yara de Cunto e Hugo Rodas entre outros, com variadas experiências abertas e oferecidas à comunidade em geral, o que em alguns casos frutificou e deu origem à criação de grupos e ou companhias como o Asas e Eixos de Yara de Cunto, a Dança Improvisação de Giovane Aguiar e outros.

Esse espaço onde o GedunB desenvolvia suas atividades, atualmente denominado Núcleo de Vivência e atendendo um público de outro perfil, agora diversificado nas áreas artísticas e sociais, teve, com a minha chegada, em 1982, seus objetivos transformados. Com a ideia de trabalhar a dança contemporânea, que estava em crescimento pelo mundo, alterei a metodologia, imprimindo-lhe caráter de pesquisa. Isso se somou à proposta do EnDança, cuja célula já havia brotado em uma academia convencional quando, de forma independente, criamos o *Aquelas Coisas* com o Grupo Estudos EnDança. Foi um momento de ruptura com a experiência não muito gratificante de atuar em uma academia de dança e também como manequim, uma oportunidade de nos desvencilharmos desse universo consumista e colonial.

O grupo buscava um novo vocabulário de movimento e naquele espaço surgia uma união perfeita, EnDança e UnB, não havia conflito de interesses, mas um sentimento de estarmos em um mesmo caminho, o da transformação. Novos ventos sopravam e tínhamos um espaço e liberdade para criar, a universidade, com seus todos os seus potenciais e a multiplicidade de ciências à nossa disposição, nos deu uma generosa e brilhante contribuição e um enorme aprendizado.

Nosso ambiente de trabalho ficava em uma das edificações históricas da UnB; projetado por Oscar Niemeyer, o SG-10 acolheu as primeiras atividades acadêmicas nos anos 60 (Figuras 1 e 2) e teve uma sala transformada para se adequar às atividades corporais. Um oásis nos ambientes universitários naquela época.



Figura 1 – Núcleo de Vivência da UnB (exterior)



Figura 2 – Núcleo de Vivência da UnB (interior)

Lá, iniciamos um trabalho experimental recebendo jovens interessados em conhecer a dança contemporânea. A procura foi significativa, pois era uma oferta diferente do que existia na cidade, que no campo da linguagem contemporânea contava, até então, com apenas um curso de Licenciatura em Artes Cênicas, que posteriormente se expandiu e se tornou Bacharelado em Interpretação Teatral e hoje abriga o Instituto de Artes da UnB, com cursos de graduação e pós-graduação. Antes da criação desse referido instituto, as atividades em linguagens artísticas eram oferecidas em núcleos interdisciplinares.

Havia uma iniciativa dirigida pelo professor João Antônio e pelas professoras Graziela Rodrigues e Regina Miranda, que ofereciam uma formação diferenciada para atores e atrizes na chamada Escola de Teatro e Dança; criada para atender a uma demanda de novas propostas, essa formação obteve excelente êxito no período.

Em nosso caso, o público que acolhíamos era, na sua grande maioria, participantes oriundos de diversos cursos da universidade e, portanto, não eram bailarinos e/ou não haviam tido nenhuma iniciação anterior à dança; outros eram da comunidade externa, corpos sem os vícios que algumas técnicas convencionais imprimem nos corpos de bailarinos. Ao dar continuidade ao GedunB, a UnB serviu como incubadora libertária, fomentou na comunidade universitária prioritariamente a dança e ofereceu a curiosos a oportunidade de experimentar uma nova ideia de dança.

Oferecíamos experiências transformadoras no ensino e na prática da dança, que nesse momento vivia um momento de novas buscas. Era a efervescência dos anos 80, uma época em que eram escassas as informações sobre que se fazia em dança no Brasil e no mundo. O cenário da dança não tinha, como ainda hoje, visibilidade na comunicação de massa. Eventualmente, as TVs abertas divulgavam, em programas de telejornalismo ou na agenda cultural, a realização de espetáculos de dança. Em geral, informações sobre o trabalho de artistas de linguagens já consolidadas; quase nunca eram apresentados os emergentes da dança contemporânea nacional, aqueles que brilhantemente definiriam o nosso futuro. Meus sinceros agradecimentos por terem transformado a dança em um eterno mutante.

Felizmente, a UnB, na contramão da conduta comum, propiciou, com sua abertura, um desses encontros férteis entre, de um lado, um grupo sem apoio e sede para desenvolver uma prática autônoma sem influência direta de técnicas e escolas, e de outro uma instituição em transformação em busca de novas propostas artísticas e pedagógicas, vivendo um momento de expansão e criação de novos cursos de artes. A caminho da tênue democracia.

Essa íntima relação com a universidade proporcionou a evolução e integração de processos artísticos e acadêmicos. A UnB era uma frente de vanguarda, havia um trânsito intenso de informações entre suas ações e as experimentações nas diversas linguagens artísticas que floresciam na cidade, desenvolvidas por músicos, atores e diretores de teatro, cenógrafos, iluminadores, artistas plásticos, muitos ainda estudantes ou mesmo professores da própria universidade, que atuavam no cenário artístico-cultural de Brasília.

As intersecções entre os processos criativos do EnDança e o desenvolvimento de uma pedagogia de formação acadêmica em linguagem corporal começam a ser desenhadas inicialmente com a oferta das disciplinas Corpo e Movimento, ministradas por mim no curso de Licenciatura em Educação Artística do Departamento de Artes Cênicas, recém-criado por iniciativa do professor João Antônio, atualmente aposentado, e da falecida professora Helena Barcelos. O objetivo era inserir as artes cênicas no ambiente universitário, e o caminho encontrado foi atender à demanda por formação de professores que pudessem atuar nas escolas rede pública de ensino do Distrito Federal.

Naquele momento em que o termo *vocabulário de movimento* começava a ser usado, referindo-se ao manancial expressivo de possibilidades em dança contemporânea, o conteúdo aplicado tinha como foco reflexões sobre o corpo e suas possibilidades de desenvolvimento e comunicação, na perspectiva de valorizar as potencialidades individuais.

Como dito, nesse caminho pedagógico iniciei uma pesquisa em linguagem e formação corporal no espaço comunitário que abrigava nossas experiências criativas: o Núcleo de Dança da UnB, onde alunos de diferentes cursos participavam do já citado GedunB, um ambiente onde jovens em busca de desenvolvimento intelectual e pessoal se encontravam para vivenciar uma linguagem artística acolhedora e libertadora. Via-se nos espíritos daqueles jovens um turbilhão de sensações, emoções, experiências físicas e cognitivas. Era um momento propício para muitas reflexões, e o ambiente de afeto era um estímulo para o

desenvolvimento do autoconhecimento e da autoconfiança, dois dos pilares da metodologia que tem suas raízes nas experiências que se iniciaram nesse período.

O Núcleo de Dança da UnB configurava-se, assim, como um laboratório de criação e desenvolvimento de linguagens corporais. Ali foi implantado, com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), um primeiro projeto de pesquisa acadêmica, o qual, sob minha coordenação, integrou três bolsistas de Iniciação Científica para o desenvolvimento de estudos no campo da aplicação pedagógica das práticas adotadas pelos grupos artísticos EnDança e GedunB, capitaneados por mim e por Márcia Duarte, tendo como bolsista Andrea Jabor.

Cito algumas palavras de Andrea Jabor sobre sua experiência como bolsista nesse projeto:

O trabalho que realizei com bolsista na UnB sob a orientação de Luiz Mendonça foi nada menos que excepcional para mim! O Luiz me estimulou a investir na minha criatividade, dando aulas para outros adolescentes e crianças. Ele me dava *input* sensório, perceptivo e criativo e eu captava sua orientação e seguia o meu caminho e intuição. Esta liberdade em fazer e esta aposta no meu potencial pelo Luiz foi fundamental para eu descobrir e fortalecer o meu caminho como coreógrafa. Ali com o Luiz dei os meus primeiros passos. O Luiz tinha criado junto com a Viviane Rodrigues um grupo de dança chamado Lápis Lazuli, que apresentava coreografias superbacanas na universidade e pela cidade. Eu já tinha visto e achava o máximo! E quando fui trabalhar como bolsista do Luiz para a pesquisa do CNPq tive a chance de coordenar aulas e fazer novas coreografias para esse grupo. Foram minhas primeiras coreografias. Juntos, fizemos um trabalho lindo de pesquisa e criatividade na dança que foi registrado em texto, vídeo e fotografia (Andrea Jabor, 2022).¹

É possível observar que a experiência permitiu realizar uma reflexão crítica com base na prática vivencial e, assim, abriu possibilidades para o desenvolvimento de caminhos autônomos de elaboração de linguagem e de processos pedagógicos.

Foram, assim, estabelecidas as bases para minha atuação artística no âmbito universitário. Nessa medida, procurei dialogar com as três premissas que norteiam as metas da Universidade: **Ensino**, por meio da atuação nos novos cursos de graduação, a Licenciatura em Artes Cênicas e o Bacharelado em Interpretação Teatral; **Pesquisa**, nos processos

¹ Texto enviado especialmente como colaboração para o projeto.

experimentais de criação no EnDança e no GedunB, bem como na iniciação científica sobre formação corporal (CNPq), e, finalmente, **Extensão**, com a oferta de cursos livres gratuitos, apresentações dos trabalhos artísticos, participação em festivais e congressos nacionais e internacionais.

Essa atuação rendeu diversos frutos, dentre os quais me interessam, na presente investigação, o desenvolvimento das carreiras e os trabalhos desenvolvidos por Márcia Duarte, Giselle Rodrigues e Andrea Jabor após a extinção do EnDança.

Márcia Duarte² tornou-se pesquisadora e criadora. Em sua trajetória acumula experiências de intérprete, coreógrafa, diretora e encenadora, inicialmente como fundadora e integrante do grupo EnDança (1980-1995), do GedunB e, posteriormente, com a Cia Márcia Duarte. Seus trabalhos, apresentados no Brasil, Europa, América do Sul, do Norte e Central, são marcados pelo esforço constante de trilhar caminhos próprios de criação. Professora associada da UnB, conclui em 2009 seu doutorado no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em 2015 foi contemplada com bolsa de estudos da Capes para pesquisa de pós-doutorado na França, Universidade Paris 8. Como atriz, integra desde 2013 o ATA – Agrupação Teatral Amacaca, criada pelo falecido por Hugo Rodas, e em 2017 passa a colaborar como atriz e diretora de movimento em projeto de cooperação internacional entre Brasil, França e Grécia com Marcus Borja, pesquisador, diretor teatral e músico radicado em Paris.

Giselle Rodrigues³ tornou-se coreógrafa, bailarina, atriz. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB e professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Diretora do BaSiraH - Núcleo de Dança Contemporânea de Brasília desde 1997 e responsável pela montagem de mais de 20 espetáculos com foco na dança-teatro. Foi coreógrafa convidada do American Dance Festival (1993). Estudou coreografia na London Contemporary Dance School at The Place (1997-98). Em 2013 e 2016 realizou com o grupo Teatro do Instante criações dirigidas por João Brites, do grupo O Bando, de Portugal. Em 2014-2015 foi contemplada pelo Rumos Itaú Cultural com o projeto de pesquisa Aisthesis. Colabora com a curadoria do MID - Movimento Internacional de Dança (festival de dança de

² Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1661626265460056>.

³ Link para currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3917781987668705>

Brasília). Em 2016 ganhou o Prêmio Sesc do Teatro Candango nas categorias Melhor Atriz, Melhor Direção e Melhor Espetáculo por *Fio a Fio*, criado juntamente com Edi Oliveira.

Andrea Jabor é formada pela School for New Dance Development, Holanda, especialista em dança pelo Laban Centre, em Londres, e pós-graduada em estudos avançados em dança pela UniverCidade do Rio de Janeiro. É diretora, coreógrafa, bailarina e fundadora da Cia Andrea Jabor Arquitetura do Movimento (<https://andreajabor.com/>), fundada em 1999 e amplamente premiada. Atua também como diretora de movimento e preparadora corporal. Em 2016 inaugurou projetos voltados para a primeira infância e em 2018, abriu A Casa 38 (@casa38), espaço de arte, educação e movimento com foco no desenvolvimento criativo do ser humano desde a primeira infância.

Assim, tendo em vista o exposto, proponho mostrar que, nos anos 80, o trabalho de experimentação do grupo EnDança constituiu um movimento precursor na construção de metodologias singulares de criação em dança contemporânea. E que as motivações e propósitos originários do EnDança, com foco na exploração das potencialidades dos corpos em suas individualidades, configuraram o ineditismo de práticas que sedimentaram as bases de sua metodologia e das vertentes que se sucederam posteriormente. Percebo que as propostas originais daquele trabalho de experimentação se consolidaram ao longo desses 40 anos tanto na minha atuação como artista e educador quanto na trajetória de outros criadores, em especial das citadas Márcia Duarte, Giselle Rodrigues e Andrea Jabor, que, desde daquela iniciação, passaram a se dedicar à pesquisa e à formação no âmbito universitário e fora dele. Para realizar o proposto, recorro à análise dos trabalhos atuais dessas artistas que compartilharam da gênese desse processo inaugural e da identificação dos traços que apontam para suas origens comuns a partir de duas questões fundadoras: De que forma os princípios estruturantes da proposta metodológica do EnDança influenciaram sua trajetória em criação cênica, em pesquisa e em formação no âmbito universitário e fora dele? Quais foram estes princípios estruturantes?

Naquele momento inicial desejávamos uma dança livre de maneirismos e mais próxima do gestual cotidiano e da naturalidade dos movimentos, abdicando do virtuosismo técnico para valorizar a singularidade e a maneira de cada um se sentir e se manifestar poeticamente. Para isso, buscávamos agregar jovens inexperientes não condicionados pelos

formalismos técnicos e sem resistências para experimentar uma dança que se apoiava mais nas possibilidades individuais do que na superação de impossibilidades.

Essa vontade nasceu do profundo sentimento de falta de identificação com as técnicas convencionais de dança que, para mim, pretendiam moldar o dançarino para estar à disposição dos coreógrafos e de suas obras. Eu desejava, como tantos outros artistas, me desvencilhar do modelo para o qual os corpos dos dançarinos eram treinados com vista à versatilidade, sincronia, uniformidade e, sobretudo, à produção de uma performance de alto nível de precisão e de fidelidade a uma criação alheia.

Creio ser importante me reportar à origem dessa escolha, a quando e como surgiu meu interesse pela dança. Foi no final dos anos 70 que se deu meu primeiro contato com a linguagem poética do movimento, no encontro com Zdenek Hampl, coreógrafo tcheco radicado no Brasil, que “adorava a técnica, mas preferia trabalhar com pessoas abertas e dispostas a todas as propostas ousadas que ele fazia em seus laboratórios sensíveis e temáticos” (SIQUEIRA, 2009, p. 143). Lembro a forma surpreendente como me identifiquei com sua proposta, ainda que nossas experiências fossem díspares.

Ele trazia a bagagem técnica de formação em balé clássico e eu, uma vivência de anos em esportes e hábitos de convívio com a natureza. O que nos aproximou foi sua sensibilidade para favorecer as características pessoais de movimento, me permitindo, mesmo sem nenhuma experiência artística, explorar as potencialidades expressivas do meu corpo, cultivado em suas habilidades de coordenação, força e destreza. Hoje, percebo que esse contato inicial foi a semente do que viria a ser, poucos anos depois, meu foco de investigação em dança contemporânea.

Foram quatro anos de aprendizado e de muitos entendimentos filosóficos. Ao fim desse período migrei para a Europa, pensando estar preparando para atuar nas emergentes companhias de dança contemporânea do velho continente. Mas logo ficou clara a minha inadequação aos padrões técnicos exigidos para atuar como dançarino profissional.

Alguns encontros, entretanto, foram fortes inspirações. Lembro-me de minha última audição para integrar a companhia de Pina Bausch, em permanente busca de jovens profissionais, realizada em Paris, no Teatro Châtelet, em 1979. Foram três dias de prova, consegui passar em duas etapas, mas fui reprovado na última fase de habilidade técnica, o que

não me surpreendeu, pois já havia feito inúmeras audições, sempre com reprovação pelo mesmo motivo. Era um sinal para desistir. Mas algo mudou essa perspectiva de desistência, uma breve fala e uma honra inesquecível. Pina pediu para que traduzissem as suas palavras que foram definitivas para o meu futuro: “Invista em você mesmo, você tem um bom material de movimento”.

Pina me lembrou de que eu poderia desenvolver minha própria dança. O que parecia um entrave tornou-se a alavanca que me impulsionou a valorizar as potencialidades do meu próprio corpo. Retornei ao Brasil e segui, instintivamente, buscando uma linguagem própria, uma forma de dançar, de articular um vocabulário autoral, noção que fundamentou a metodologia que eu viria a desenvolver na formação de intérpretes dançarinos e estudantes de artes cênicas na UnB, conforme expressa o já citado João Paulo de Oliveira:

O EnDança formou-se a partir de um sujeito formado em Educação Física em busca de algo mais interessante para fazer com o corpo do que recordes e gols. Surgiu de um artista em busca de um veículo. As bailarinas do EnDança foram aparecendo para o trabalho da mesma maneira: sabendo apenas o que não queriam. E isso, senhoras e senhores, é meio caminho andado para os artistas inovadores. A outra metade do caminho consistiu em não estacionar na improvisação eterna que matou a maioria dos grupos experimentais brasileiros. O EnDança soube colecionar as descobertas do percurso, soube solidificar o método e alterar as buscas (*apud* DUARTE, 2015, p. 7).

Percebi que a formação de jovens poderia se apoiar no desenvolvimento de competências motoras e expressivas, sem impor um condicionamento técnico ou explorar um vocabulário de códigos predefinidos. Qualidades como vitalidade, desprendimento e espontaneidade dos movimentos foram enfatizadas na perspectiva de que constituíssem o terreno de investigação de uma linguagem poética. Interessava a resposta natural de cada corpo exposto a circunstâncias diversas, desde as ações cotidianas como as mais inusitadas. A experiência sensorial e lúdica foi a base de propostas que envolviam treinamentos em circuitos, jogos, acrobacias, além do contato com o rico ambiente natural que o Cerrado oferecia, ou em atividades no Parque Nacional de Brasília, na piscina de água mineral e nas diversas trilhas, conforme citado em *A História que se Dança*, livro que traz um panorama de 45 anos da dança produzida em Brasília:

Inicialmente denominado de Estudos EnDança, a pesquisa posterior do EnDança passou a concentrar-se na experiência sensorial como origem do movimento criativo. Deste modo, tomar banho de cachoeira, subir em telhados e árvores, tornam-se vivências dos integrantes do grupo, sendo associadas às aulas e convertidas em movimentos cênicos, transpostos sobre o palco (CUNTO; MARTINELLI, 2005, p. 61).

Para oferecer um breve testemunho da natureza dessas práticas, trago aqui uma fala de Giselle Rodrigues de Brito:

Todos ajudam ela a subir numa árvore de casca grossa, típica do cerrado. Percebe-se que ela se agarra ao tronco com todos os músculos possíveis que consegue acionar. Há sempre uma mirada, meio apavorada e infantil, para o chão que se distancia. Estamos todos como crianças. Ao lado, o som de uma cachoeira abafa nossas falas animadas. Ao alcançar o galho possível para sentar, uma longa inspiração de alívio, e ao mesmo tempo medo, acontece. Seu olhar, antes com olhos esbugalhados, dá lugar a certa calma, mas com riso nervoso. Consegui! Sua feição se transforma. Ela fica em silêncio, a observar os outros que sobem na árvore também. Somos todas crianças. Brincamos. Pronto. Hora de descer. Alguém a ajuda. Novamente, todos os músculos são solicitados, e a exigência de uma intuição da inteligência do corpo se faz presente. Respira fundo ao tocar o pé no chão. Seu corpo parece mais matreiro. Ela se sente ativada, esperta, alerta, com mais espaço no mundo. Vamos dançar (BRITO, 2020, p. 12).



Figura 3 – Luiz Mendonça em *Aquelas Coisas*, 1980

Nesse contexto, o grupo foi se desenvolvendo e sofisticando suas propostas de investigação, marcadas pela natureza empírica de processos criativos capazes de outorgar aos dançarinos qualidades como integridade, autonomia e singular autoridade sobre as criações. Já se insinuava outra perspectiva na relação do intérprete com a obra, que se configuraria posteriormente na noção de intérprete criador. Vale destacar que Márcia Duarte e Giselle Rodrigues, além de terem significativa participação em cena, colaboravam na composição de coreografias que se integravam em uma única obra sob minha direção. As propostas autorais do grupo abriram um leque de novas criações e sempre com o constante diálogo com público e artistas. Cito mais uma vez a leitura sensível de João Paulo Oliveira sobre este processo:

Ao longo do tempo, o EnDança descobriu a tridimensionalidade do palco, as sequências não uníssonas, a coreografia de humor, os movimentos de ação e reação naturais, os movimentos espontâneos através de estímulos variados e, finalmente, os solos. Eles foram agregando cada passo, quando se sentiam firmes no passo anterior, como convém a um bailarino em equilíbrio. No caso do EnDança era uma corda bamba, contando apenas consigo mesmo sem a rede da tradição. (...)

Ao final dos anos oitenta, já se podia “sentir nos bailarinos do EnDança uma unidade de formação muscular, de *timing* de movimento, mesmo sendo cada um deles um intérprete muito particular. Já se podia ver o EnDança dançar realmente junto, coeso, preciso, embora uma bailarina fosse longa, outra fluida, outra angulosa e assim por diante. Então vemos que o Luiz fez um método. É muito para um brasileiro de Brasília, a capital província, não?” (*apud* DUARTE, 2015, p. 5 e 6).

Como relatado, as práticas do grupo EnDança se deram a partir de estudos de princípios básicos de movimento que se tornaram a matriz de obras importantes. Sua peculiaridade residia no enfoque das potencialidades inerentes ao corpo humano, em oposição aos dogmas técnicos e estéticos ainda preponderantes na formação em dança daquela época. O pressuposto apresentado requer a análise aprofundada das características metodológicas do trabalho do EnDança, pensando que sua compreensão pode revelar como esses fundamentos foram alicerces comuns às investigações criativas desenvolvidas e consolidadas posteriormente, em trajetórias artísticas que se traçaram alinhadas com uma mesma perspectiva de criação autoral em dança contemporânea.

Para corroborar com o exposto, é valiosa a fala de Márcia Duarte ao analisar as influências que incidiram na escolha de seus estudos de seu doutorado, fundamentados na noção de jogo como norteador da criação cênica em linguagem do movimento:

Hoje, percebo que o sentido de *jogo* já permeava várias das minhas experiências como intérprete e criadora em inúmeras performances solos e, mais notadamente, a partir dos últimos anos com o grupo EnDança. Em um dos espetáculos da companhia, *Animater* (1992), concebido e dirigido por Luiz Mendonça, algumas cenas davam-se como jogos sensoriais. Não havia, entretanto, da minha parte, um completo entendimento de todos os fatores que subjazem ao desempenho dos intérpretes em situação de *jogo*. Reflexos apurados e habilidades eram os aspectos mais ressaltados nos estudos focados nas dinâmicas dos movimentos, sem uma preocupação em evocar, necessariamente, um universo imaginário para nutrir a atuação. O risco físico tinha uma dimensão acentuada, engajando o público na ação, daí que a força das imagens produzidas encantava pela plasticidade que a vitalidade do *jogo* proporciona (PINHO, 2009, p. 37).

Nos últimos 40 anos a dança contemporânea no Brasil teve um desenvolvimento significativo não somente em relação ao crescimento quantitativo de grupos, companhias e espetáculos, mas também na diversidade de propostas de criação e investigação artísticas. Nesse contexto o EnDança se singularizou por suas experiências criativas e formativas, nos anos 80 e 90. Torna-se, portanto, relevante o diagnóstico e a compreensão dos princípios que orientavam tal práxis em dança contemporânea e como reverberaram nas trajetórias que se sucederam, nos tempos atuais.

OBJETIVOS

Os estudos de caso que aqui apresento se apoiam em um lastro de 40 anos de trabalhos contínuos. Isso permite analisar o legado do EnDança à luz dos trabalhos atuais dessas artistas que têm suas raízes formativas em território comum. E constitui uma oportunidade incomparável, visto que, dada a instabilidade da produção artística e cultural no Brasil, é recorrente a ruptura precoce de processos criativos em artes cênicas, especialmente em dança contemporânea, o que dificulta a consolidação dos conhecimentos gerados.

Vale ressaltar o papel fundamental da universidade no acolhimento dessas práticas. A UnB atuou como incubadora de experiências, ofereceu um ambiente livre das pressões de produtividade que, muitas vezes, afetam os processos criativos de artistas sujeitos às condições dos editais de fomento. Além disso, disponibilizou recursos físicos para laboratórios de criação, diferencial significativo diante da escassez permanente de espaços públicos para atividades artísticas. Acreditamos que ao escrever sobre esses processos podemos trazer uma contribuição significativa ao campo da pedagogia do movimento, por se tratar de uma metodologia que apontou para diferentes aplicações, na formação não somente de dançarinos, mas também de intérpretes de artes cênicas e no desenvolvimento corporal, cognitivo e sensível de crianças e jovens, atuando na educação sensível e na construção desses sujeitos.

Dado todo o exposto, este estudo está delimitado pelos objetivos que se seguem.

OBJETIVO GERAL

Avaliar a potencialidade da metodologia de criação em dança contemporânea proposta pelo grupo EnDança como precursora de tendências atuais no âmbito da investigação artística das artes da cena com enfoque na linguagem do movimento.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Apresentar a metodologia de criação em dança contemporânea proposta pelo grupo EnDança no início dos anos 80 e desenvolvida no Núcleo de Dança da Universidade de Brasília.

2. Por meio das entrevistas com participantes de projetos desenvolvidos no Núcleo de Dança da Universidade de Brasília, os quais serviam de campo de experimentação para as práticas consolidadas no EnDança, consolidar a conceituação da metodologia.
3. Confrontar a metodologia conceituada com meus registros memoriais, a fim de discernir seus elementos fundantes (métodos e estratégias).
4. Abordar, por meio de entrevistas, três ex-integrantes do EnDança, Márcia Duarte, Giselle Rodrigues e Andrea Jabor, que prosseguiram como profissionais nos campos da dança contemporânea e das artes cênicas, a fim de verificar se e como os elementos fundantes identificados se refletiram e/ou se refletem em seu trabalho artístico e pedagógico.

A investigação aqui relatada foi desenvolvida com o uso de métodos e técnicas da abordagem qualitativa. Trata-se, evidentemente, de uma tese com forte dimensão autobiográfica, à qual se somam os relatos dos sujeitos investigados, que foram abordados por meio de entrevistas estruturadas semiabertas. A narrativa de histórias pessoais tem na memória seu apoio principal para poder tomar forma. Por sua vez, Trahar (2009) discute a investigação narrativa como uma experiência dialógica, interessada nas experiências de significados para o próprio narrador, por ocorrência, o próprio pesquisador. Assim, o pesquisador não é apenas um observador, mas descreve a investigação que lhe interessa como uma jornada através de sua própria experiência concreta e de sua história vivida. Ele apresenta a narrativa valorizando sua própria percepção e reconstruindo um relato histórico de interesse de seu campo de conhecimento. A pesquisa (auto)biográfica fundamenta-se na descrição, reflexão e introspecção, tanto intelectual quanto emocional, do narrador, em sintonia com autores escolhidos por ele dentro de um contexto sociocultural para interlocução teórica, e do leitor/interlocutor da (auto)biografia (DELOROY-MOMBERGER, 2011; CAMASMIE, 2007).

TRAJETÓRIA E DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM

Como apresentado, no Grupo EnDança tínhamos uma formação corporal associada com a investigação de uma linguagem corporal que se diferenciava da já assimilada na dança moderna e nas demais linguagens consolidadas naquele momento. Na nossa pesquisa, formação e linguagem estavam ligadas, eram complementares.

Nessa medida, inúmeras iniciativas e modalidades de atividades corporais começavam a se integrar a esse novo vocabulário, procurando um diálogo com o público. De maneira geral, entre os novos grupos, as tentativas, no início das experimentações, incluíam outras atividades ou modalidades, mas infelizmente não alcançavam uma simbiose, lográvamos uma colagem de movimentos diferentes, mas em processo.

O termo *contemporâneo* define, em tese, tudo aquilo que surge em nosso tempo, portanto todas as pesquisas de linguagens corporais contemporâneas deveriam ter como base esse leque de novas expressões e gestos do ser humano do nosso tempo, ou outras manifestações corporais. Não podemos esquecer que a dramaturgia da dança clássica se utilizava dos libretos e da pantomima para esclarecer o tema e as emoções das peças de repertório. As belíssimas performances e a exuberância das obras que encantavam o público tinham como suporte dramático esses elementos, com variações na ordenação de um vocabulário codificado de movimento. A dança contemporânea se apoia na experimentação na perspectiva de fazer emergir outra linguagem. Perguntávamos onde encontrar inspirações. Se na época de Luiz XIV a matriz da criação coreográfica eram as danças de corte, para nós seria o gestual e o comportamento contemporâneo. Isso significava estar atento ao que estava acontecendo na expressão corporal do ser humano, aos seus movimentos cotidianos, a sua identidade corporal, aos seus gestos, enfim, ao vocabulário atual, soma de novas e diversas experiências de comunicação não verbal (BEZERRA, 2011).

Essa capacidade de observação vinha acompanhada da interpretação desses gestos: como surgiam? Que tipos de resposta eram? Qual seria o caminho para transformá-los em movimentos de dança? Uma das primeiras estratégias foram as abstrações dos movimentos do cotidiano, o ponto de partida para esse novo vocabulário. Como exemplo, nos primórdios do

videocassete, criávamos um cenário de cotidiano, com indicações de que éramos pessoal da limpeza; porém, nus, gravávamos uma ação real e depois assistíamos em velocidade acelerada, o que além de permitir nos abstrairmos do pudor da nudez, que também era uma estratégia para que pudéssemos conviver com ela sem temores, e o caráter cômico da movimentação finalmente sugeria células de movimentos. Como uma das estratégias de abstração e desenvolvimento da célula, essas células eram colocadas em situações de variações de eixos e planos e interferências externas de outra intérprete, uma experiência fantástica; descobrimos, assim, várias células coreográficas e movimentos autorais, já que os corpos em ação funcional eram verdadeiros e coerentes com as ações. Na concepção do EnDança havia outras fontes, como observação de transeuntes pelas ruas, movimentos de animais, atividades profissionais cotidianas, e essas inspirações começavam a ser exploradas, mas sempre voltadas para a criação de algo que dialogasse como o nosso tempo, buscando na pesquisa uma dramaturgia, algo que dialogasse com o público.

Se a linguagem corporal é inerente ao ser humano, que dela se vale para viver e se expressar, devemos considerar que nos primórdios da espécie, o *Homo sapiens*, o corpo foi o início da comunicação e da interação. Por essa força ancestral, creio, o movimento e o gesto mantêm sua evidência na comunicação da espécie, e em alguns momentos os gestos são insubstituíveis. Essa foi umas das reflexões que nos levaram a esse caminho, tornando a dança mais fluida mais livre e autoral. Essas iniciativas de comunicação estão presentes em todos os tempos, são ousadas inerentes e necessárias ao desenvolvimento humano e à sua natural evolução, pois nossas emoções transcendem palavras.

No campo das ousadas, não posso deixar de citar que no início do século XX Isadora Duncan na Europa e Eros Volúcia no Brasil encontraram, ambas, nas emoções uma nova dança despojada das vestes que oprimiam os movimentos das bailarinas, ou seja, dos figurinos que engessavam e escondiam os corpos, e uma maneira de se verem livres das amarras convencionais de seu tempo.

No mundo eurocêntrico do início do século, conservador e misógino, se aventurou, Isadora Duncan⁴ rasgou suas vestes e permitiu que sua alma fluísse em movimento. Aclamada ou odiada, foi uma das figuras transformadoras da dança naqueles tempos. Mudou a dança,

⁴ FRAZÃO, D. Isadora Duncan. **E biografia**, 16 out. 2020. Disponível em: https://www.ebiografia.com/isadora_duncan/

mudou o papel da mulher naquele contexto bizarro de misoginia e falta de respeito, transformou o mundo das artes.

No Brasil, situado num continente ainda colonizado (nada mudou muito), Eros Volússia, nome artístico de Heros Machado, filha da poeta brasileira Gilka Machado, seguiu seus instintos e ao ouvir um batuque percebeu que “da macumba, eu não entendo disso, mas a música mexe comigo”⁵. Perceba-se que sua primeira inspiração foi o som dos atabaques; embora tivesse formação clássica completa, sua busca era pela emoção e não pela estética, sua beleza e glamour eram consequência de uma dança sentida e vivida intensamente. Posteriormente, Eros se aproximou das danças afro-brasileiras e foi inspiração para os movimentos de braços da icônica e tão conhecida Carmem Miranda, de quem era muito amiga. Vale uma visita a esse documentário sobre essa nossa diva revolucionária da dança.

Retornando ao nosso foco temporal, anos 80 e 90, nós que trabalhávamos inicialmente apenas com o movimento estávamos tateando no terreno da comunicação não verbal, assim como Charles Chaplin no cinema mudo do início do século XX. Nos anos 80, com o advento da dança contemporânea, mudam as premissas de formação e criação voltadas para a performance de uma estética definida em dança moderna, um período muito rico de desenvolvimento da iluminação cênica e da cenografia, com, inclusive, a inclusão de objetos cênicos que se integravam à ação. Muitas transformações promovidas por uma infinidade de companhias que trilharam belos caminhos. O desenvolvimento da dança moderna, sobretudo em todo o século XX, foi extraordinário.

1.1 CONTEXTO DO PERÍODO DE ATUAÇÃO DO GRUPO

Vivenciamos um período longo, de 80 a 96, em um contexto de término da repressão com o surgimento de novas propostas, inicialmente renegadas pela classe de dançarinos no Brasil. Mas aos poucos, com nossas investidas em outros espaços, em outros palcos, em outras cidades e países, o EnDança estabeleceu sua marca e presença na construção da dança contemporânea. Já nesse período as danças urbanas eram praticadas pela periferia fora da visibilidade da mídia; não tinham lugar de fala, mas se espalhavam pelas comunidades,

⁵ *Eros Volússia, a Dança Mestiça*. Dir. Oliveira Junior e Luis Felipe Harazin. Documentário, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=52WvGWOHVX8>

culminando na legitimação do funk e nas manifestações das danças urbanas, hoje linguagem nacional. Em Brasília, o grande número de habitantes oriundos de países do Nordeste brasileiro, antigos construtores de Brasília, mantidos na periferia, à distância do Plano Piloto, mantinham seus hábitos e cultura com as danças populares e encontros musicais.

Fazer arte é algo inerente à espécie humana, traz equilíbrio psicossocial, por isso essas iniciativas isoladas e voluntárias sempre estiveram presentes, mesmo no período da ditadura civil-militar que tragicamente se iniciou em 1964. Embora esse período estivesse gradualmente se encerrando, a repressão ainda permanecia na UnB, e em 1984 a Polícia de Estado invadiu, pela última vez, o seu *campus*, agredindo e prendendo estudantes, nos ameaçando com cachorros e cavalos. Quando finalmente eles se foram, estávamos resgatando a democracia e começando a construir a nossa Nova República. Ao mesmo tempo e inspiradas por tudo isso, nesse momento a floravam novas propostas artísticas; em nosso caso, a nova dança, realizavam-se pesquisas e experimentos na formação corporal para intérpretes em dança contemporânea, que naquele momento não eram contemplados pelas técnicas disponíveis.

Foram testadas várias propostas, em diversas modalidades, e começaram a ser introduzidas na movimentação. Artes Marciais, esportes, capoeira, entre outras, traziam novos potenciais de movimento e começaram a ser inseridos na nossa linguagem corporal; a acrobacia, que se tornava presente em várias iniciativas de grupos espalhados pelo país, foi fortemente incluída nas nossas células coreográficas. Uma ação de alcance nacional e depois internacional das mais relevantes foi a idealização e criação, por Dulce Aquino, da Oficina de Dança Nacional da Bahia, na UFBA, iniciativa única e primeira em dança contemporânea no território nacional. Participamos de 11 edições dessa oficina.

Esses encontros também promoveram algumas parcerias com grupos de outros estados. Exemplo marcante foi o Grupo 3 do Rio de Janeiro, com o qual encontramos uma possibilidade da utilização do humor como dramaturgia, que acabou se tornando uma marca em nossa trajetória. Cabe lembrar que a dança contemporânea daquele período absorveu fortemente uma linguagem primordial no mundo das artes cênicas, a do circo: além de toda a dramaturgia, do humor, da música, do suspense e da fantasia, as acrobacias aéreas, o trapézio, os malabares.

Nossa trajetória poderá ser melhor compreendida com a análise dos processos criativos que deram origem aos espetáculos, que apresento a seguir.

1.2 *AQUELAS COISAS* (1980): UM ANO EM CARTAZ



Figura 4 – *Aquelas Coisas*, 1980

Estávamos engatinhando, a experiência de criação que inaugurou o percurso do grupo e consistiu em seu primeiro contato com público de Brasília foi o espetáculo intitulado *Aquelas Coisas*, apresentado em curta temporada no Teatro Escola Parque, um espaço de médio porte administrado pela então Fundação Cultural do Distrito Federal (FCDF), órgão do Governo do Distrito Federal. Apresentamo-nos com uma proposta de dança que já se diferenciava do que era mais comumente absorvido pelo público habituado aos espetáculos promovidos pelas academias de dança, tradicionalmente voltados para os processos formativos em diversas técnicas convencionais como o balé clássico, jazz e a dança moderna

Foi uma estreia emocionante. Tivemos cinco pessoas no público, um pagante e quatro convidados, e éramos 12 em cena, mas a felicidade de dançar para pessoas foi emocionante, era o início de tudo, estávamos buscando dar visibilidade ao grupo e aprendizado aos nossos alunos e alunas. Ainda assim tínhamos resquícios de danças pretéritas em nosso arquivo visual e, em nosso vocabulário, traços e referências dessas técnicas, porém já começávamos a inserir o gesto do cotidiano em nossas coreografias. Assim foi *Aquelas Coisas*, nossa primeira

obra, uma mescla de traços da dança moderna com a busca de uma expressão contemporânea autoral por meio da abordagem de gestos cotidianos e movimentos despojados e mais próximos de nossas ações naturais.

O gestual, uma das formas de comunicação corporal inerente ao ser humano, tem características diversas, relacionadas a diferentes culturas e etnias. A utilização de seu vocabulário foi para o EnDança uma forma de descobrir outros caminhos para a expressão do movimento e uma tentativa de aproximação do que entendíamos como um vocabulário acessível, que poderia despertar identificação nos dançarinos iniciantes e, por consequência, um interesse diferenciado do público, que até então tinha como referência as danças divulgadas pela mídia, é bom lembrar, colonizada.

Além da utilização do gestual, optamos por músicas populares brasileiras conhecidas pelo público, em contraponto às usuais músicas instrumentais. Eram canções de Chico Buarque, Eduardo Dusek, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Alceu Valença, entre outros. A trilha embalava a audiência e abria portas para a apreciação da comunicação corporal que a ela correspondia, criando uma sensação de pertencimento. O ritmo e as letras pautavam a concepção das coreografias e a ambientação cênica. Não havia uma elaboração dramaturgica ou dramaturgia preconcebida. A obra era composta de pequenas peças curtas, concebidas como quadros coreográficos independentes e sem correlação temática evidente.

1.3 *PAU PRA TODA OBRA*, 1982: UM ANO EM CARTAZ

Em seguida criamos o espetáculo *Pau pra Toda Obra*, nos mesmos moldes do espetáculo anterior, com um elenco ainda maior. A temática era mais voltada para o público infanto-juvenil do Projeto Plateia, programa educacional da FCDF que oferecia às escolas públicas das cidades-satélites eventos de teatro, dança e música. Por vários meses, todas as quintas à noite e todos os sábados à tarde, nos apresentávamos nos auditórios das escolas da rede pública do DF nas cidades-satélites. Havíamos despertado naquelas crianças e jovens, além da alegria, uma sensação de pertencimento e a sensação de que todos podiam dançar, era uma festa, quebramos a proposta inicial do projeto que era, “ensinar” àquelas crianças e jovens a se comportarem em um teatro. Inicialmente, várias professoras ficavam postadas nos corredores do auditório controlando o comportamento, mas com a nossa vinda elas, a nosso

convite, se sentavam junto deles e delas e curtiam a festa. Confesso que foi um dos momentos mais felizes do início da nossa jornada. Conhecemos a periferia de Brasília e os mesmos sinais de negligência pelo poder público.

As obras que nos precederam eram, em sua grande maioria, rejeitadas, pois apresentavam um elitismo e uma estética distanciada do universo daquele público. Com isso, os alunos sentiam-se inferiores; era como se apenas as obras importassem, e não o público. Por isso, sobretudo nas apresentações para crianças, seres em formação, tentamos criar uma sensação de pertencimento como estratégias como trazer a música popular brasileira, o que em alguns momentos resultava numa grande festa. O êxito de nossa proposta nesse projeto nos levou a delinear ainda melhor esse método.

Estávamos evoluindo na comunicação com o público jovem, mas tínhamos outras propostas e para isso precisávamos desenvolver nossa linguagem, tornando-a mais abrangente, o que exigiu um aprimoramento na formação corporal do nosso elenco. Como ainda não havíamos iniciado esse aprimoramento, foi preciso realizar uma pesquisa específica sobre esse tema. Os corpos da companhia não eram condicionados pelas técnicas convencionais e o meu desconhecimento das referidas técnicas, me levou a, de maneira instintiva, trilhar outros caminhos. Estávamos imersos em uma busca que passasse ao largo de referências pretéritas. Naquele momento havíamos encontrado uma das possibilidades de comunicação com o público e pudemos observar com mais clareza os temas coreográficos embalados pela trilha musical integrada por um repertório de músicas populares brasileiras, associados à simplicidade de uma movimentação que se aproximava de nossas ações cotidianas. Como exemplo, coreografias inspiradas em situações de cotidiano, reproduzindo uma situação de espera em ponto de ônibus, de deslocamentos em meio a sinais e veículos, por exemplo, se desenvolviam e reforçavam a comunicação por identificação, por pertencimento. Essa concepção se tornou um dos princípios estruturantes do trabalho do EnDança e corresponde à ideia de que a dança poderia surgir de um simples gesto ao qual são atribuídas qualidades como graça, musicalidade e ritmo.

Esse mesmo princípio norteou os trabalhos desenvolvidos com o Grupo Experimental de Dança da UnB (GedunB), capitaneado sobretudo por Márcia Duarte, e com o Lápis Lazuli, conduzido por Vivianne Rodrigues e posteriormente por Andrea Jabor. O primeiro integrado por estudantes universitários, em sua maioria sem experiência em dança, e o segundo por pré-

adolescentes participantes de um projeto de pesquisa em dança e formação corporal. Ambos se constituíram como iniciativa que objetivava partilhar nossas descobertas, numa perspectiva de ampliar os propósitos e possibilidades para a prática em dança. No caso do GedunB isso ocorreu pela sensibilização e pelo despertar de potenciais expressivos de jovens estudantes de diferentes cursos e, ainda por meio das apresentações no *campus* como ação de popularização e coletivização da dança, em tempos em que a abertura democrática já dava seus sinais. Já no grupo de pesquisa Lápiz Lazuli, idealizado por mim para, com apoio de bolsas do CNPq, experimentar as práticas usadas com o elenco do EnDança tendo como objetivo a formação para a vida e não necessariamente para a dança, era mais evidente o foco no desenvolvimento de competências sensoriais e motoras de pré-adolescentes, por meio de uma experiência poética e lúdica, totalmente diversa do ensino da dança oferecido nas escolas e academias de dança da cidade (RODRIGUES; MELCHIORI, 2014).

Anos depois, tomei conhecimento do trabalho artístico e educacional desenvolvido por Ivaldo Bertazzo, em cujo trabalho encontro muitas intersecções com as minhas proposições e investigações. Contemporâneo de Zdenek, Ivaldo vem atuando desde os anos 70 com o propósito de desenvolver uma metodologia de educação do corpo e transformação do gesto como manifestação da própria individualidade, o que o levou à criação, em 1975, da Escola do Movimento, em São Paulo. Um dos aspectos comuns ao nosso trabalho reside no fato de que Bertazzo desenvolveu inúmeras criações com “cidadãos dançantes”, termo que, segundo Adriana Alves, foi cunhado por ele

(...) para nomear pessoas que, sem distinção de idade e ocupação, podem dançar e fazer performance. Trata-se de uma democratização do uso poético e dinâmico do corpo. E assim, afirmando a significância e ampliando as possibilidades criativas da dimensão corporal na vida, seu trabalho perpassou diferentes campos com educação, esporte, dança e saúde, a partir de uma perspectiva de conhecimento que implica, nutre, sustenta e se desdobra no corpo (ALVES, 2019, p. 746).



Figura 5 – *Concerto Koln*, 1987

1.4 *DÁ LICENÇA*, 1987: UM ANO EM CARTAZ

Em seguida criamos o espetáculo *Dá Licença*, ainda com nossas experiências com pequenas peças cenográficas, seguindo com a mescla de dança moderna e gestual contemporâneo. Nessa empreitada, pela primeira vez trabalhamos com uma trilha sonora de longa duração, o *Concerto Koln* de Keith Jarret, um trabalho meticuloso, pois a música repleta de variações exigia um processo coreográfico atento a essas nuances. Usamos como cenário uma réplica das minhas anotações rítmicas de leigo, que compunha parte do espetáculo. O tom romântico das obras Keith Jarret nos inspirou e imaginamos mulheres de vestido rodado dançando livre e emotivamente pelo palco.

Nesse momento nossa trajetória começava a se expandir nos territórios, foi quando começamos a receber convites nos eventos de dança de outros estados. Para o primeiro deles, o concurso de coreografias da Rio Arte, levamos uma experiência baseada nos estímulos estéticos que Brasília nos fornecia: grandes eixos, grandes linhas retas, os edifícios residenciais voltados para o Eixo Monumental (linha central da urbanização de Brasília), as janelas com as tevês ligadas à noite, imagem e som uníssonos da chamada da Rede Globo revelando a massificação da mídia televisiva a interferir no fluir das ideias. Assim surgiu a coreografia “Luz das 22”, com pequenas televisões pelo chão como cenário e uma

movimentação mecanizada. Começávamos a introduzir certa dramaturgia, em outras palavras, a inserir algum sentido ou emoção naquilo que era dançado; naquele momento queríamos que as intérpretes soubessem o que estavam dançando. Essa coreografia acabou recebendo o 1º Prêmio em Coreografia no evento, o que foi uma surpresa, pois era algo muito diferente, vindo do Centro-Oeste, desconhecido dos grandes centros, e apresentava uma linguagem inovadora que revelava para a mídia centralizada no eixo Rio-São Paulo que outras regiões do país produziam obras importantes em dança, mas sem visibilidade.

Acredito ser importante lembrar que a dança moderna raramente usava cenários, o corpo era o principal foco nas obras. O EnDança iniciou, claro que junto com outros grupos, a gradativa inclusão de pequenas peças cenográficas. No início tratava-se de complementar a ambientação, a estética, mas chegamos a obras em que os intérpretes interagem com peças de cenários, cadeiras e vários objetos. Em “Luz das 22”, eles interagem com as tevês espalhadas pelo palco, ora como observadores, ora em interação. Mas se prolongarmos na trajetória da proposta coreográfica, anos depois, chegamos a interagir intensamente com objetos de cena (SILVA, 2021).

5. *IMAGEM VIRTUAL*, 1990: UM ANO EM CARTAZ



Figura 6 – *Imagem Virtual*, 1990

A primeira grande mudança estética – a introdução de cenários de grande porte, o surgimento de uma nova identidade de movimento – aconteceu na criação do *Imagem Virtual*: seguimos com o princípio de criar pequenas peças isoladas (cabe lembrar que naquele momento encomendar uma trilha para um espetáculo de dança era financeiramente inviável), utilizando músicas de Meredith Monk, Philip Glass, Keith Jarrett, Hanzel Din, obras minimalistas de compositores de etnias diferentes.

Neste espetáculo, Giselle iniciou seu processo coreográfico, com imediato êxito nas suas propostas. Nascia ali a futura coreógrafa que, com sua boa formação corporal e seu olhar bastante aguçado para o movimento, viria produzir, em sua trajetória, uma gama de movimentos inusitados e autorais.

Como o gestual cotidiano já não era mais explícito, pois já havia sido absorvido e abstraído como vocabulário, o que se seguia seria o embrião de um vocabulário próprio do grupo, também assimilado pelas intérpretes criadoras. Nesse momento Márcia Duarte e Giselle Rodrigues já criavam suas próprias coreografias para os espetáculos do EnDança, somando suas linguagens individuais, sempre resultado de pesquisa e experimentação. E o grupo como um todo se configurava em torno do envolvimento de seus componentes com a compreensão da linguagem e os processos colaborativos de criação.

Nesse espetáculo o corpo nu começava a se tornar presente. Tínhamos uma proposta estética de apresentá-lo de forma sutil, usando figurinos e desenho de luz, de modo que a delicadeza fosse marcante, e a cada trabalho coreográfico essa linguagem era desenvolvida e aprimorada.

Imagem Virtual apresentava aspectos ritualistas, com objetos de cena como taças com água que sob o efeito da luz criavam um ar exótico. O incremento de grandes espelhos com reflexão e transparência reforçava o caráter virtual do trabalho, no qual quadros individuais, instigados e inspirados por temas musicais remetiam a alguma sensação ou emoção. “Mishima”, uma das pequenas peças do espetáculo, tinha como trilha a composição homônima de Phillip Glass inspirada no poeta japonês de mesmo nome que no pós-Segunda Guerra Mundial cometeu o *seppuku*, ou *haraquiri*, uma forma de suicídio tradicional do Japão feudal a que apenas os samurais podiam recorrer. Com seu gesto, Mishima manifestou

resistência contra a interferência dos Estados Unidos na cultura ritualista e respeitosa japonesa.

Cabe lembrar que o Brasil não escapou a tal interferência, a qual levou, inclusive, à destruição de uma cinematografia nacional e à extinção de produtoras importantes como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que entre 1949 e 1954 produziu mais de quarenta longas-metragens. Como toda a comercialização internacional pertencia a uma distribuidora norte-americana, no auge do sucesso a Vera Cruz estava financeiramente quebrada (COMPANHIA..., 2022). Na música, compositores brasileiros chegaram a criar, como estratégia de sobrevivência, pseudônimos estadunidenses. Felizmente, na música popular brasileira então em efervescência havia forte resistência à repressão da ditadura militar e aos efeitos da massificação cultural, o que rendeu a alguns de seus compositores mais representativos a extradição.

Em meio a esse turbilhão de interferências políticas e emocionais, havia em Brasília, talvez por resistência ou sobrevivência, uma espécie de ligação sensível com o coletivo. A uma cidade era pequena, todos os artistas se conheciam e interagiam, o que resultou no surgimento de toda uma geração de artistas que floresceu e em várias linguagens e expressões: a música, o cinema o teatro, a dança, as artes plásticas... Ícones como Cassia Eller, Legião Urbana, Zélia Duncan, Wagner Hermuche, João Antônio, Fernando Villar, entre tantos, meu perdão por não os citar, foram importantes na formação de todos nós. Éramos um coletivo.

Não sabíamos, mas em outros países propostas similares, como as do dramaturgo polonês Jerzy Grotowski e inúmeros outros, já haviam sido iniciadas e, de alguma forma, acessávamos indiretamente informações sobre essa produção. Essa ligação inconsciente só se tornou consciente, para mim, muito tempo depois.

Além dessa relação de certo modo abstrata, ressalto a importância dos eventos e congressos que, em substituição à mídia então omissa, nos forneciam informações cruciais sobre propostas oriundas de diversas regiões do país. Dentre esses eventos, ressalto a Oficina Nacional de Dança Contemporânea, idealizada e realizada por Dulce Aquino, professora doutora da Escola de Dança da UFBA.

Gostaria de lembrar que na Europa, em tempos próximos a essas décadas de 1980 e 1990, iniciativas governamentais destinavam quantias significativas para a pesquisa em dança contemporânea e o apoio a vários pequenos grupos ou *performers*. Isso redundou, por exemplo, na explosão de produções de artistas e grupos franceses que, em turnês internacionais, acabaram por se tornar referência para inúmeros artistas no mundo inteiro, tais como Alain Platel e os ballets C de la B e o dançarino e coreógrafo Jérôme Bell, entre tantos outros (LOUPPE, 2012). Fica aqui a sugestão de que se faça um mapeamento dos grupos de investigação de movimento nessas décadas.

1.6 *ESTRANHOS HÁBITOS*, 1991: DOIS ANOS EM CARTAZ



Figura 7 – “Vestido molhado”, coreografia de *Estranhos Hábitos*, 1991

O espetáculo *Estranhos Hábitos* foi um marco em nosso desenvolvimento. Foi quando o humor começou a ser fortemente explorado, resultado do nosso contato com o Grupo 3, composto por Wanda Prado e Maurinho Cezar, que desenvolviam no Rio de Janeiro uma pesquisa de movimento extremamente autoral em que o humor sempre estava presente.



Figura 8 – “Vestido molhado”, coreografia de *Estranhos Hábitos*, 1991

Um exemplo marcante dessa influência foi a peça “Triálogo”⁶, coreografia inspirada no humor, nos movimentos circenses e na dramaturgia de Charles Chaplin que recebeu vários prêmios, marcou nossa identidade e nos rendeu convites para nos apresentarmos pela Europa, América do Sul e do Norte. Essa turnê culminou na participação no até então elitista e internacional Carlton Dance, para surpresa da comunidade da dança: fomos o único representante brasileiro nessa mostra internacional, apresentada no palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Era apenas uma brincadeira com três corpos.

Paralelo a essa pesquisa dramática do humor e da acrobacia, iniciávamos as nossas primeiras experiências sensoriais, com elementos da natureza, água, argila, vento e contato direto com a natureza, como estímulo de movimento, nesse período de busca continuávamos em busca de uma maior aproximação com o público, que não era pela dramaturgia convencional, daí as nossas tentativas sensoriais. Como primeiro trabalho coreográfico resultado dessas pesquisas sensoriais, surgiu a coreografia “Vestido molhado”, que finalizava o espetáculo *Estranhos Hábitos*, na qual intérpretes dançavam com vestidos encharcados

⁶ Triálogo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iXh09f20RY8&t=11s>

sobre o corpo nu e a movimentação era estimulada pelo contato dos tecidos com os corpos encharcados e aquecidos e com a pele das intérpretes, suscitando sensações e um resultado plástico e sonoro. Esse trabalho que sofreu várias alterações, já que a movimentação adotava o vocabulário do improviso, com várias mutações durante as extensas turnês que realizamos com ele.



Figura 9 – “Vestido molhado”, coreografia de *Estranhos Hábitos*, 1991

Naquele momento, Brasília expandia suas produções pelo país e o EnDança começou a ser reconhecido de fora para dentro: saímos inicialmente para os festivais internacionais, convites oriundos de eventos como o Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (Flaac), idealizado e coordenado por Laís Aderne, então secretária de Cultura do Distrito Federal, o ator e diretor de teatro Guilherme Reis e a arte-educadora Maria Duarte. Esse evento permitiu que surgissem outros convites para festivais pela América Latina, os quais desdobraram em novos e novos convites, ampliando nossa jornada por outros países, inclusive na Europa; estava sendo criada La Red, rede de produtores e curadores da América Latina.

Brasília das artes rebeldes produziu tanto e de tão boa qualidade que em 1991 fomos convidados, como representantes da cultura candanga, pela Prefeitura do Rio de Janeiro para participar de uma mostra dos trabalhos da cidade, a Veja Você Brasília. Foi uma semana de apresentações no Paço Imperial, no centro do Rio, com as artes de todas as linguagens que fluíam por nossas linhas urbanas retas mas de ideias sinuosas (ROCHA LIMA, 2013).

1.7 *ANIMATER*, 1993: DOIS ANOS EM CARTAZ



Figura 10 – *Animater*, 1993. Giro

Em seguida, finalmente encontramos uma possível resposta para uma dramaturgia diferenciada com a criação do *Animater*, espetáculo repleto de experiências sensoriais:

1. Uma intérprete de olhos fechados⁷. Aqui enfatizo que os olhos não estavam vendados, pois há uma diferença entre a imposição e a escolha por não usar a visão, sempre sendo protegida por outras intérpretes, pois como a movimentação era um improviso era necessário garantir segurança e liberdade de movimentos para a intérprete, e isso gerava também uma estética agradável de solidariedade.

2. Um bastão⁸ de madeira girando de forma improvisada e uma intérprete se esquivando, tudo isso em improviso; a incerteza e o suspense estavam presentes nessa peça, e somávamos a essa tensão o microfone de lapela sem fio na intérprete que se esquivava.

⁷ Território. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fsnvFJ-yBUG&t=114s>

⁸ Bastão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GlgPil5yHn8>

3. Uma intérprete que girava até perder o controle total de seu equilíbrio⁹ e se deixava levar pelas forças que naturalmente a levavam a inúmeras direções e sentidos; com a permanente proteção, seus movimentos podiam ser livres e “descontrolados”, o que permitia a emergência da emoção espontânea. Sim, a sensorialidade nos permitiu encontrar uma linguagem que nascia da própria intérprete, as ações e seus eventuais riscos provocavam uma tensão real no público. Considero como um objetivo alcançado uma linguagem peculiar e autoral e uma formação corporal completamente diferenciada, pois para realizarmos tais experiências sensoriais e de movimento necessitávamos de uma preparação um tanto quanto peculiar. Por isso íamos, por exemplo, a cachoeiras, para experimentar a multiplicidade de opções de movimentos que seu terreno acidentado demandava. Uma curiosidade desse espetáculo foi a inclusão de uma das atividades da formação corporal das e dos intérpretes, a que chamávamos carinhosamente de joguinho (cf. cap. 3, “Práticas”).

4. Como elemento coreográfico, experimentamos colocar, ao centro, um colchão de proteção utilizado para grandes saltos (salto em altura).

Iniciávamos, Cristina Moura e eu, suspensos nas varas de cenário a cinco metros de altura e tendo como mote a ludicidade e o improviso; quando a cortina se abria, dávamos início a uma troca de passes envolvendo deslocamentos e saltos sobre o colchão.

Este espetáculo foi apresentado em várias versões, também com a participação, como coreógrafa e intérprete, de Giselle Rodrigues, que o finalizava com a coreografia “Giro”, na qual, munida de um microfone de lapela, iniciava uma rotação sobre seu próprio eixo até ficar tonta e sem equilíbrio para em seguida desfrutar esse descontrole, dividindo com o público o medo e o êxtase da experiência sensorial; e de Cristina Moura sobre um disco que girava sem atrito, sendo pintada por outra intérprete, Claudia Gama, com argila vermelha. A genialidade de Sérgio Pessanha, nosso designer de luz, criava um efeito belíssimo que remetia a um ritual. Esse trabalho excursionou por diversas cidades da Europa, América do Sul e América Central.

Podemos afirmar que o *Animater* tocou zonas de percepção até então pouco exploradas em uma obra cênica, com a permanente proteção às intérpretes que se lançavam à perda de controle ou à perda de visão sugerindo que devemos viver atentos e prontos a proteger alguém.

⁹ Giro. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEoNUwf6lpo>



Figura 11 – “Territórios”, coreografia em *Animater*, 1993

REFERÊNCIAS E FUNDAMENTOS

(...) último aviso: a dança, o movimento, sempre traz o prazer, ou aborrecimento, que seja, mas sempre há uma sensação no ar. Aqueles dias cinzentos, um igual ao outro? Não, a gente tem o poder de encher o tempo de cor.

Zdenek Hample, 1972

Os métodos e técnicas desenvolvidos com o EnDança deixaram marcas e reverberam nos trabalhos de três criadoras que atuam ainda hoje nas artes cênicas. Que traços são esses? Como? De que forma foram grafados? É a partir desse pressuposto de pesquisa e dessas três questões norteadoras que avanço, neste capítulo, para apresentar as referências, os fundamentos, os princípios e as bases criados pelo e para o EnDança.

Como já dito, o EnDança iniciou sua trajetória em uma época em que não havia internet, e, portanto, eram escassas as informações sobre a dança produzida no Brasil e no mundo. No círculo pulsante das inovações, a informação é crucial para o desenvolvimento de novas linguagens. Os festivais eram nossa principal e única rede de comunicação que, finalmente, com o tempo, tornou-se internacional, atraindo, sobretudo, profissionais da América Latina. Considero minha participação nessas inúmeras edições de eventos parte fundamental de minha formação como coreógrafo, afinal não havia cursos que nos habilitassem para essa especialidade.

Esse isolamento nos proporcionou realizar investigações sem recorrer objetivamente às influências externas e, de certa forma, propiciou uma autenticidade resultante da predominância do autodidatismo, que subjetivamente estava muito conectado com as principais tendências de dança contemporânea internacionais daquele momento.

2.1 AS REFERÊNCIAS

De modo geral, as técnicas de formação aplicadas em dança no Brasil eram a clássica, a da dança moderna e a do jazz. Técnicas extremamente eficazes, baseadas em rigor e disciplina, que atendiam perfeitamente às exigências de cada uma dessas linguagens. Porém, com o surgimento da dança contemporânea e os anseios de introduzir outro vocabulário de movimento, fazia-se necessário buscar outras respostas.

Imaginemos um grupo de experimentação de movimentos do corpo vivendo no isolamento enquanto que pelo mundo grupos e pessoas da dança já trabalhavam com técnicas como Contato Improvisação do Steve Parson, a Técnica de Release de Lester Horton, propostas de consciência corporal, mote presente em todas as técnicas desse período, e o Body Mind Centering (BMC), criado por Bonnie Bainbridge Cohen, entre outras. Pois bem, estavam em prática, mas não tínhamos contato com todo esse movimento.

De maneira geral, todos esses novos olhares das técnicas de dança contemporâneas tinham em comum o fato de irem além das observações dos aspectos anatômicos ou mecânicos do movimento; naquele momento, cada um de nós usava as ferramentas que tinha à disposição. Para mim foram oferecidos a natureza e o afeto.

Temos que ressaltar tanto o importantíssimo trabalho de Rudolf Laban¹⁰, que no início do século XX trouxe relevantes conhecimentos, quanto as expressões que foram surgindo a posteriori e aspiravam se afinar com o gestual do ser humano de seu tempo, com outros comportamentos, outras ideias etc. O mundo da dança despertava seu interesse por outros pensamentos, e Laban foi um dos precursores desse movimento.

Em meu percurso ressalto o breve contato com a também precursora dessa transformação Pina Bausch¹¹, que se tornou um ícone mundial ao propor uma nova conexão entre a dança e o teatro, pela qual movimentos e palavras se integravam nas criações, articulando conteúdos relacionados ao nosso modo de existir. Sua obra nos impulsionava a seguir o propósito de estabelecer esse diálogo conceitual e emocional com o público por meio da linguagem do corpo e do movimento.

¹⁰ O dançarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete Rudolf Laban (1879-1958) foi considerado o maior teórico da dança do século XX e o pai da dança-teatro. Em 1928 publicou *Kinetographie Laban*, uma de suas grandes contribuições para o mundo da dança sobre a compreensão do movimento. Nesse livro ele articula os princípios da *Labanotation*, um sistema de notação de movimento.

¹¹ Pina Bausch (1940-2009), coreógrafa, dançarina, pedagoga de dança e diretora do Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, tornou-se um dos maiores expoentes de sua geração e da criação em dança-teatro.

Em Pina, outro vocabulário ganhava corpo e se consolidava, pois em sua prática coreográfica fazia emergir dos e das intérpretes não somente ideias, mas também movimentos autorais, que se tornavam parte de suas composições. Bom lembrar que Bausch tinha uma estratégia de agregar em seu elenco profissionais de várias nacionalidades, com referências culturais diversas. Conseqüentemente, a variedade desse gestual vindo dessas culturas sempre estava presente em suas obras. Mesmo assim, Pina dava extrema importância à formação clássica, que foi sua origem; todos seus dançarinos tinham como base a formação técnica tradicional. Mesmo admirando seu trabalho, naquela época eu ainda não havia tido oportunidade de assistir a seus espetáculos ou vivenciar mais profundamente seus processos criativos, a ponto de me sentir influenciado diretamente por sua obra.

Posso dizer, portanto, que a principal referência para a linguagem de movimento que desenvolvi ao longo dos anos envolvidos com a produção coreográfica do EnDança foi, sem dúvida, o trabalho do coreógrafo tcheco Zdenek Hample (Figuras 12 e 13). Hample foi, segundo Arnaldo Siqueira,

(...) um dos mais inovadores artistas do movimento que atuaram no Rio de Janeiro nas décadas de 80 e 90. Zdenek, que aportou no Brasil num período marcado pela contracultura e a contestação política, foi um coreógrafo visionário, sobretudo, pela maneira como negava modos mais tecnicistas de ensino e procedimentos mais conservadores de formação, se apoiando na vivência para conceber seus meios e caminhos criativos. Nesta perspectiva, confrontou-se por vezes com a incompreensão do público por apresentar obras autorais que não visavam explorar o domínio técnico dos seus intérpretes e muito menos o virtuosismo (SIQUEIRA, 2010, p. 72)

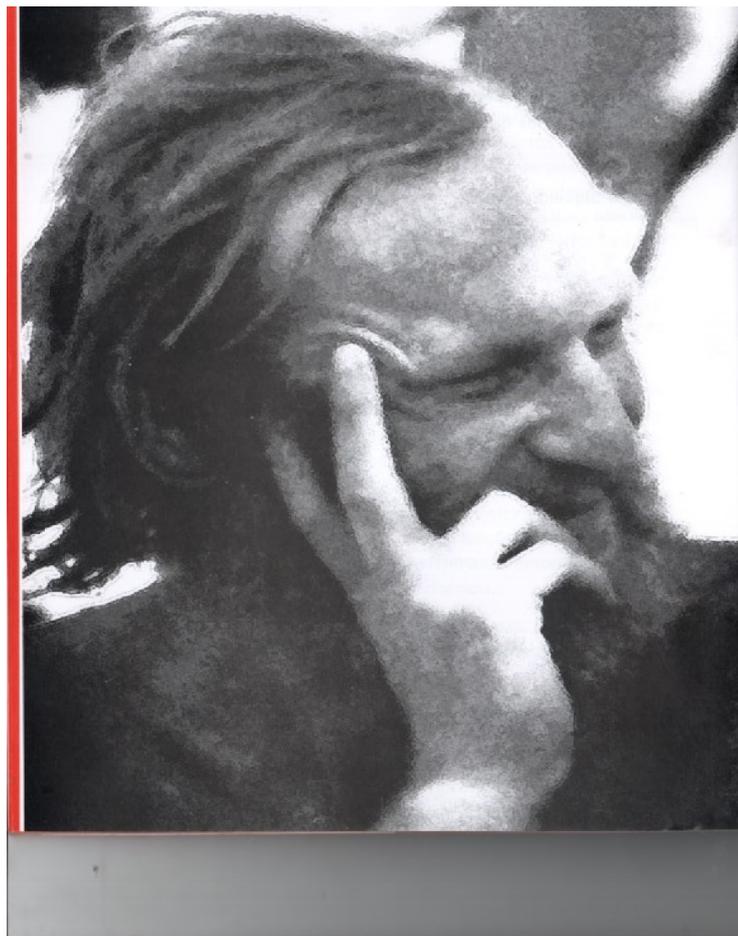


Figura 12 – Zdenek Hampl, 1970

Assimilei esse propósito como um dos princípios estruturantes do meu trabalho como criador. Artista antenado com as inquietações de sua época, Zdenek avançava no terreno da experiência, outra noção que me foi de grande valia para traçar meu percurso criativo.

Nos seus processos de trabalho, Zdenek valorizava as relações interpessoais. Para ele, amor, carinho, confiança e, principalmente, cumplicidade eram componentes fundamentais para o sucesso dessa relação. Em uma passagem de seu livro intitulado *Constante Movimento* (2008) Zdenek detalha o seu modo de valorizar esses sentimentos, com

(...) estratégias que utilizava para desenvolver um relacionamento harmonioso com um elenco que – agir com mais paciência e cuidado com as palavras e a linguagem, na busca de um entendimento preciso – como, e sobretudo, a disposição para ensinar fundamentos não assimilados, ou até adaptar a concepção coreográfica para aproximá-la das competências e possibilidades dos dançarinos (HAMPL, 2008, p, 36)

Nos anos 60, Zdenek foi bailarino e coreógrafo da Lanterna Mágica, companhia estatal da Tchecoslováquia que atraía jovens que não queriam prestar o serviço militar em um país dominado pela União Soviética. Ali Zdenek se ancorou, pois era frontalmente contra a dominação ideológica que reinava em seu país. Como integrante da Companhia Lanterna Mágica, realizava inúmeras turnês pelo mundo. Em uma delas veio ao Brasil em um momento que coincidia com o término de seu contrato e decidiu ficar por aqui. Assim, depois de Bruno, cidade onde nasceu na antiga Tchecoslováquia, passando por Praga, onde se formou, imigrou para o Brasil, e sua primeira parada foi em São Paulo, onde logo se inseriu profissionalmente ministrando aulas da técnica de Marta Graham¹².

Mas sua inquietude logo o levou às produções de teatro e dança do Rio de Janeiro, onde trabalhou com preparação corporal, coreografia, direção e até atuação:

Zdenek participou, no Rio de Janeiro, de trabalhos em diferentes segmentos artísticos e mídias, a exemplo de filmes (Diamante, Diacuí, Encarnação, Rock Estrela...), clipes (Talk to Me), emissoras de televisão (Bandeirantes, Globo: Fantástico, Sítio do Pica-Pau Amarelo...), telenovelas (Água Viva, Baila Comigo...), projetos (Teatro na Praça...), coreografias (Torre em Concurso, Vacilou Dançou...) e peças teatrais (Casa de Bonecas, No Mundo da Lua, História de um Soldado, Diário de um Louco, É Isto ou Aquilo, Dois Pontos, Entre o Hoje e o Amanhã, Hans Staden, Peter Pan...).

Participou ainda, como coreógrafo, da primeira montagem proibida pela censura da peça Calabar (1973), de Chico Buarque. Nela, atuou também como assistente de direção de Fernando Peixoto, em cuja equipe estiveram Fernando Torres e Fernanda Montenegro na produção, Dori Caymmi na direção musical e Edu Lobo na orquestração. Entre vários outros nomes, como Betty Faria e Perfeito Fortuna. Houve uma segunda montagem (1980), na qual Sergio Mamberti, Othon Bastos e Tania Alves passaram a compor o elenco de muitos outros nomes. Nele, Zdenek também esteve presente atuando em diversos papéis (SIQUEIRA, 2010, p. 13).

No atraente cenário carioca iniciou um movimento de dança e sapateado e deixou muitas “pérolas”, termo que ele adorava, para expressar suas ideias preciosas. O livro *Zdenek Hample, um Perfil Inovador* (2009), de Arnaldo Siqueira, traz depoimentos fascinantes a seu respeito.

¹² Martha Graham (1894-1991) foi uma bailarina, coreógrafa e professora norte-americana. Com suas técnicas inovadoras, o Método Graham, ensinado em todo o mundo, criou um estilo próprio que renovou a dança moderna.

Meu encontro com Zdenek Hample aconteceu em 1973 quando eu, ainda muito jovem e recém-graduado em educação física, com uma formação bastante convencional, tive minha compreensão ampliada acerca da linguagem da dança. Em nossa convivência de cerca de quatro anos, Zdenek me apresentou a um método de criação coreográfica não cartesiano, não repetitivo, com base na “ludicidade e mobilização do corpo nas ações físicas” (SIQUEIRA, 2009, p. 47), criando sempre diferentes proposições para experimentarmos o corpo em movimento a partir de um vocabulário simples e comum, que nos era acessível e próprio.



Figura 13 – Zdenek Hample 1968

Esse encontro fortuito foi, para mim, disparador de toda uma nova percepção da dança, do movimento e do desenvolvimento corporal. Foi um acontecimento extraordinário.

Naquele período, Zdenek dava aulas de sapateado para membros do Teatro Tablado, como Sura Berditchevsky, Louise Cardoso, Maria Padilha, Diogo Vilela, Miguel Falabella, Beth Goulart e Fernando Eiras. Quando fui convidado a participar das suas aulas de sapateado e dança moderna, tive a oportunidade de vivenciar uma experiência que extrapolou o simples aprendizado de uma atividade artística; foi algo que transformaria minha visão, minha relação com o mundo em suas peculiaridades. Coisas que só os mestres provocam.

Tendo sólida formação artística, Zdenek não abdicou de seu potencial autodidata. Seu depoimento sobre como desenvolveu sua prática em sapateado, criando e formando outros sapateadores, é um bom exemplo disso:

Resolvi agir assim: eu percebia que o sapateado era como a percussão, não só porque estudei a música e sempre tive uma estreita ligação com ela (...) Era o suficiente para, com um sapato apropriado, começar a produzir o som que esperava. Só logo mais fui considerado um bom sapateador (HAMPL, 2008, p. 29)

A liberdade com que Zdenek tratava as linguagens me abria um mar de possibilidades de variações e novas criações, que até então eu desconhecia. Ele foi um artista bastante completo: pianista, compositor, coreógrafo, com capacidade de lidar com essas várias linguagens. Permanentemente apaixonado pela vida, adorava uma cachaça, o cigarro e um café, que nos intervalos dos nossos ensaios sempre dividíamos em algum boteco. Aliás, quanto mais simples, mais o boteco lhe agradava. Estabelecia relações afetivas com uma variedade de personagens marginalizados pela sociedade, assimilando “pérolas” de aprendizado, que gentilmente dividia com quem convivia. Nesse sentido, eu fui um afortunado.

Foi imediato detectar a enorme afinidade de nossas histórias enquanto crianças e adolescentes, ainda que oriundos de lugares extremamente distantes. Éramos almas gêmeas, curiosos, arrojados e sedentos de novas experiências. Esse encontro provocou um relacionamento que ultrapassou o enorme afeto. Recebi informações filosóficas que trago até hoje em minha modesta compreensão de mundo.

Em determinado episódio, Zdenek e eu cavamos um poço artesiano de 3 metros de profundidade, que não verteu água, em sua casa em Pedra de Guaratiba. Porém, o tempo sob sol escaldante, por semanas, nos permitiu falar sobre assuntos diversos, que surgiam, que transcendiam toda e qualquer lógica da situação. Foram inúmeras “pérolas” que ele proferiu. Sem dúvida, conviver com ele foi como ter um “encontro notável”, como na obra *Encontro com Homens Notáveis*, de G. I. Gurdjieff, em que o aprendizado é iniciado através de contatos individuais nos quais a cumplicidade e a confiança fazem brotar o conhecimento e a sua troca (GURDJIEFF, 2009). Pois assim foi o brilhante legado que Zdenek deixou para mim, de tal forma que assumi o compromisso de desenvolvê-lo e ir além, como ele mesmo fazia no seu dia a dia.

Acredito que seja possível entender um pouco da mentalidade desse bruxo nesta carta endereçada a mim:

Amigo Luiz!

Não sei se vai ser útil escrever o que penso agora. Amanhã pode ser diferente, vejo certa semelhança entre o esporte e a arte e não me refiro só à dança. Em todos os casos a tentativa é chegar a um ótimo, se não o melhor, resultado. Pois bem: existem para isto os sistemas – métodos elaborados, consagrados e respeitados, e justo por isso, obrigatórios, e isto eu questiono! Luiz, com esse procedimento há uma clara tentativa de suprimir a individualidade, a personalidade. Exemplo: As garotas que chacoalham atrás do Faustão tentam ser iguais na coreografia, mas com certeza uma gira melhor que as outras, mas não pode e todas têm que sorrir, ser alegres, o que resulta numa câimbra constrangedora. Bem, eu fui jurado neste Festival de Inverno aqui no Recife. Com horror, constatei que quanto mais complicado o movimento mais é apreciado, independente se comunica algo – comum em todas as companhias que assisti!!! (...) Bem, eu sempre fui na contramão. Fiz em dezembro uma coreografia para pessoas do subúrbio, que nunca dançaram, nem pisaram no palco, expliquei verbalmente o que queríamos mostrar, transmitir e todos fizeram do seu jeito sem ninguém copiar ninguém.... A plateia, 3.000 pessoas, aplaudiu de pé. Creio que a emoção vai buscar a técnica, e não ao contrário. Olha, estou com vontade de comer uma manga, mas ela está tão alta, então vou pular para alcançá-la, não é?! Duvido que tivesse sentido eu treinar este pulo no meio do trânsito, ou no saguão do aeroporto (...) Eu trabalho desta maneira e funciona (...)

Na próxima vai ter mais, te adoro. Durmo tranquilo, fiz e continuo fazendo o que a minha moral e minha ética mandam.

Zdenek, 7 de fevereiro de 2005

Nesse trecho Zdenek manifesta, em meu entendimento, sua ideia de que a dança, praticada em suas formas mais tradicionais, tem como foco central o desenvolvimento de competências voltadas para obter do conjunto, a exemplo do corpo de balé clássico, perfeita homogeneidade no desempenho das coreografias, e isso implica necessariamente utilizar um vocabulário comum, padrão, passível de ser reproduzido pelo grupo. Podemos dizer que isso corresponde à noção de uníssono na música, em que várias vozes de um coro cantam a mesma melodia em perfeita sincronia.

Nessa perspectiva, o que se alcança é uma absoluta integração coletiva em detrimento de uma escuta que considere a identidade e vocabulário expressivo de cada indivíduo. A

dança contemporânea apresenta outra noção de integração coletiva, em que a polifonia e a diversidade de expressões constituem em si a base da criação.

Ao trazer como exemplo o simples ato de saltar para tentar alcançar uma manga no alto de uma árvore, Zdenek esclarece sua perspectiva de aprendizado do movimento, pela qual sugere que uma motivação simples e clara logra produzir uma ação espontânea e, portanto, expressiva. Assim como não é incomum retratar, por exemplo, o desempenho no futebol com imagens expressivas e ricas em plasticidade de corpos flagrados em momentos inusitados, ações que surgem de respostas corporais naturais às situações de jogo, em geral, associadas à beleza da arte de jogar.

Entretanto, até meados dos anos 90 ainda se percebia certa resistência, no senso comum, à aceitação de uma dança cujo vocabulário estivesse fora do glossário convencionado por linguagens que se consolidaram com base em uma matriz clássica, pela qual a perfeição das linhas e o virtuosismo técnico definem a qualidade do desempenho do dançarino. Em razão disso é fácil entender por que as experimentações propostas pela dança contemporânea demoraram a serem validadas, e por que em muitas outras manifestações artísticas mudanças de paradigmas enfrentam objeções.

Zdenek se foi poucos anos depois que me escreveu essa carta. Tive oportunidade de lhe dedicar algumas palavras na contracapa do livro publicado em sua homenagem com uma reunião de seus escritos:

A força do gesto, a grandeza do movimento, o imensurável poder da emoção, premissas para a dança de Zdenek, orientação de sua própria vida.

Zdenek é como alguns poucos em nossa civilização que se dedicaram a promover a evolução da espécie humana; seu terreno parece que é a dança, mas para nós afortunados que o compreenderam vai além, nos ensina com sua verdade graciosamente humorada o quanto podemos desfrutar a vida em sua plenitude. Sua estrondosa vivência instigou e estimulou a tantos, que muitos nem mesmo sabem quanto. Sua sabedoria abriu caminhos que ele mesmo, em sua sincera modéstia, sempre negou.

Ler palavras de Zdenek nos faz entender a dança como uma manifestação superior, comunicação sensorial e a sublime celebração da arte (MENDONÇA, 2008).

Além da total abdicação de um virtuosismo técnico, a compreensão da potencialidade poética das ações espontâneas, a disposição para o experimentalismo, e em seu caso em particular, a apropriação de técnicas e linguagens artísticas diversas que fizeram parte da sua formação, e, sobretudo, a ludicidade, posso identificar outro traço comum à concepção de dança que Zdenek preconizava e o meu percurso como criador. Trata-se da dimensão da força expressiva que cada corpo traz em si, com suas particularidades e singularidades, o que reivindica outra perspectiva de entendimento sobre a relação de autoridade em processos criativos: “Estamos chegando a um ponto importante: se eu quiser aplicar um movimento tão convincente, de tal impacto, como um jogador que excita os torcedores com um gesto, esse movimento deve ser meu, executado por mim, e não a mando de um coreógrafo” (HAMPL, 2008, p. 85).

Essa convicção me fez perseguir durante minha trajetória o movimento autoral. O pensamento proposto por Zdenek ampliou meu olhar sobre o movimento e a dança, orientou minha pesquisa para a compreensão mais profunda do processo de desenvolvimento corporal, fomentou a descoberta de possibilidades motoras e cognitivas e me conectou com o afloramento da consciência pelo movimento e pelo autoconhecimento.

2.2 OS FUNDAMENTOS

Creio ser importante também relatar aqui minha formação corporal, importante referência para o trabalho que eu viria desenvolver, anos mais, tarde, no Núcleo de Dança da UnB. Tive uma infância e adolescência ricas em atividades físicas múltiplas que me proporcionaram uma coordenação motora ampliada, abrindo espaço para novos e diversificados aprendizados. Fui atleta profissional de voleibol por 11 anos e lecionei adaptação ao meio líquido para crianças de 2 a 4 anos. Apaixonado pela natureza, complementei minha formação corporal com atividades ao céu aberto nas praias do litoral paulista.

Assim, minhas investigações, de raízes intuitivas e experimentais, se iniciaram por meio da exploração de movimentos primários, base de todo o meu vocabulário: o andar, a corrida, o salto, a queda, subir e descer de estruturas, entre outras ações funcionais. Enfim, o

movimento básico que, usado de forma diversificada, nos permitia acessar um vocabulário expressivo e poético.

Observava como suscitar respostas corporais mais próximas de nossas ações naturais para criar uma poética ancorada nos movimentos funcionais e, assim, favorecer a emergência de uma dança livre de maneirismos, intimamente ligada à experiência sensorial e lúdica, ao ponto de eu acolher e partilhar a ideia de que todos podem dançar. Essa foi a matriz que deu origem a uma prática alicerçada em processos de autoconfiança, autonomia, liberdade e espontaneidade.

2.3 MOVIMENTOS NATURAIS, AÇÕES FUNCIONAIS E EXPERIÊNCIAS SENSÓRIAS

Os movimentos eram abordados em sua lógica cinética, com origem, caminho e destino, sujeitos às variantes decorrentes da interferência de forças de vários vetores e suas resultantes, forças centrífugas, centrípetas e gravitacionais. As experiências com base nesses indicadores e voltadas para a composição de frases de movimento nos ofereceram belos frutos. O aprimoramento do trabalho com os movimentos primários já citados facilitava a compreensão de como os corpos se moviam, sinalizando a potencialidade dessas estratégias na formação corporal de crianças e adolescentes, e no resgate da expressividade em adultos, pois resultava em uma dança acessível. As nossas criações iniciais, portanto, oportunizavam aos intérpretes uma saborosa sensação, dançar era como velejar com os movimentos. Isso também trazia prazer ao espectador, que percebia o fluxo de continuidade imbricado seja nas frases coreográficas, seja no curso dos corpos após um giro, um salto ou uma queda.

Então, com base no movimento natural do corpo humano e no vocabulário expressivo que lhe é inerente, introduzi outros recursos associados ao desenvolvimento da coordenação motora básica, usando materiais como bastões, bolas, cordas e o contato com elementos da natureza, como subir em árvores, caminhar em terrenos irregulares em contextos agrestes ou em trilhas pedregosas e em leitos de rios e cachoeiras. Assim, fui criando proposições de experiências sensoriais e motoras que atuavam no desenvolvimento de novas redes neurais, aguçando a percepção para um vocabulário de ações pouco explorado em nossa vivência cotidiana.

Essa premissa implica um componente emocional fundamental no aprendizado, o prazer da descoberta e da superação do medo pelo risco, que representa o que não é conhecido. O ser humano urbano, pelas condições arquitetônicas e tecnológicas, perdeu determinados potenciais que são fundamentais para um corpo saudável, assim como para um intérprete de dança.

Sabemos que faz parte da natureza humana enfrentar e vencer desafios; esse aspecto é fundamental e é necessária uma atenção toda especial para que tentativas não alcançadas não se transformem em frustrações. Quando alguns educadores colocam obstáculos obviamente intransponíveis para o aprendizando, acreditando que tudo poderá ser alcançado pelo esforço, o fracasso será inevitável. A necessidade de esforço é um fato, mas o processo deve ser individualizado.

Ainda que modesta, a ação pode alcançar um padrão de desempenho ou certos objetivos, de forma a incluir diferentes possibilidades e respostas assegurando a proteção dos atuantes em atividades que implicavam alguma margem de risco físico, sempre controlado. Em todas as atividades de risco o material de proteção sempre era utilizado, assim como a presença do suporte humano; a sensação de segurança é um fator primordial para que o ser humano possa se aventurar.

Outro aspecto extremamente relevante era a preocupação com os impactos causados pelos movimentos, seja pelo solo quanto pelos corpos entre si. Uma das lesões mais frequentes nos dançarinos é o desgaste das articulações causado pela repetição de movimentos realizada em aulas e ensaios. Por isso, no EnDança tínhamos esse cuidado. Para evitar a sobrecarga de trabalho físico, a capacidade de absorver os impactos, tanto no treinamento como nas frases coreográficas, era desenvolvida e frequentemente supervisionada.

Existe uma relação temporal entre o toque no solo e a reação nervosa e muscular; no amortecimento, a reação é, em muitos casos por falta aprimoramento desse procedimento, retardada, o que ocasiona invariavelmente o impacto, pois a reação mecânica muscular de absorção da força acaba acontecendo tardiamente.

Coreograficamente, alguns movimentos mais exigentes ou exuberantes, que poderiam eventualmente ser nocivos aos corpos eram preteridos em favor uma dança com esforço proporcional ao corpo executante, tornando o movimento confortável tanto na realização

como na apreciação. Isso resultava em uma sensação de satisfação para o dançarino e de empatia na apreciação do resultado estético obtido, uma movimentação confortável, que estabelece diálogo entre essas sensações e o público.

Como investigadores da dança, interessava-nos explorar outras formas de comunicação emocional e estética com o público; muitos lograram, com o uso das palavras, ou com uma narrativa poética, lindos resultados. Nossa sede de experimentar nos arremessou no universo sensorial. Percebemos que o que já usávamos na formação corporal era também um estimulador de movimento espontâneo, o que viria a ser uma proposta também estética e dramática. O caminho estava estabelecido e as intérpretes tinham vivência nessas experiências sensoriais; portanto, a fonte de inspiração para a percepção e produção de elementos coreográficos estava lançada.

Como proposta coreográfica iniciamos com sentidos como o tato, usando o vento ou elementos como água e argila, privação de visão, estímulo à visão e percepção periférica, perda do equilíbrio, entre outras possíveis experiências. O resultado estético era facilmente alcançado, a sensação de pertencimento à emoção dançada é inenarrável (NASCIMENTO; AFONSO; PORTES, 2014).

2.4 INTERAÇÕES HUMANAS

Nas artes da cena é notória a presença de processos colaborativos que favorecem o sentimento de pertencimento e identidade. No período em que se iniciam e se desenrolam as investigações do EnDança, era muito comum vermos pequenos grupos amadores que desenvolviam seus trabalhos de forma isolada. Assim, eram criadas “bolhas” que se aproximavam de pequenas famílias, onde as relações pessoais se misturavam com o processo de trabalho, aspecto acentuado pela falta de mecanismos que incentivassem os trabalhos e a troca de informações. Desses grupos, cito representantes que perduram até hoje, como o Grupo Corpo de Belo Horizonte (este, por sinal, literalmente uma família), o Coringa do Rio de Janeiro, a Tran Chan de Salvador e a companhia Andanças, de Fortaleza.

Não foi diferente com o EnDança, mas com uma peculiaridade: convivíamos num espaço que acolhia, além de outras atividades formativas, três grupos de trabalho: o EnDança, com perspectivas profissionais, o Grupo Experimental de Dança da UnB (GedunB), com

características amadoras, composto principalmente por alunas e alunos de diversos cursos, e o grupo de adolescentes oriundos das escolas públicas do Distrito Federal que integravam o Lápis Lazuli. Havia uma convivência intensa, pois nos encontrávamos todos os dias e sentia-se no ar a afeição e o prazer de estarmos juntos. A cumplicidade que se criava em cada um dos grupos era um fator agregador importantíssimo, os encontros se davam como reuniões familiares, o sentido de coletivo prevalecia e nos fazia perceber a força da arte na construção das identidades e dos afetos.

Essas nossas práticas têm interface com alguns pressupostos e fundamentos da Biodança,

(...) metodologia que consiste em induzir vivências integradoras por meio da música, do canto, do movimento e de situações de encontro em grupo [com] o propósito de desenvolver a capacidade de estabelecer vínculos com outras pessoas, como também a si mesmo, definida por esta prática como reeducação afetiva que, por meio da experiência sensorial, evidencia nossa conexão com a vida (FAZENDA, 2004, p. 36)

A Biodança é um método vivencial voltado para promover os potenciais saudáveis dos sujeitos, através de encontros em grupo, mediados pela música e pela dança, esta última tratada como uma forma de integração do homem consigo próprio, com o outro e com a natureza. Segundo seu criador, o antropólogo e psicólogo chileno Rolando Toro Araneda (1980, p. 49)

A Biodança (...), numa perspectiva terapêutica, propõe ainda uma ação sobre a autorregulação orgânica, induzida principalmente mediante estados especiais de transe, que ativam processos de renovação celular e regulação global das funções biológicas, diminuindo os fatores de desorganização e estresse. Bem como a reaprendizagem das funções originárias da vida, ou seja, aprender a viver a partir de condutas inatas e hereditárias, os instintos. Sensibilizar-se a eles significa restabelecer a ligação entre natureza e cultura.

Em nossas práticas de liberdade de movimento somada à segurança do espaço físico e emocional das atividades, propúnhamos levar as pessoas a um estado emocional de paz e liberdade. Eram atividades lúdicas, conduzidas com extrema sensibilidade.

2.5 NEUROCIÊNCIAS COGNITIVAS E DESENVOLVIMENTO HUMANO

Embora na época não tivéssemos plena consciência, o desenvolvimento neurocognitivo subjazia às nossas práticas, pois no intuito de diversificar as atividades e torná-las lúdicas, foram surgindo descobertas e uma série de experiências que poderiam ser analisadas à luz dos conceitos da neurociência cognitiva. Tomo a liberdade de discorrer sobre esse campo de conhecimento em busca de entender essas correlações.

Toda ação ou sentimento tem início no sistema nervoso central, por isso atividades que estimulem a utilização desse sistema da forma mais diversificada possível amplia o número de sinapses e as redes neurais.

O biólogo molecular Ardem Patapoutian, do Instituto de Pesquisa Scripps em La Jolla, e o biólogo David Julius, vencedores de recente edição do Prêmio Nobel de Medicina, investigaram formas pelas quais o corpo consegue sentir o calor e o toque por intermédio de receptores naturais do organismo. Apresentam, dessa forma, a noção de interação entre os movimentos corporais e o sistema nervoso:

Apesar dos avanços promovidos por Julius na descoberta da recepção do cérebro da temperatura, do toque e da pressão, ainda não estava claro como estímulos mecânicos poderiam ser convertidos em nossos sentidos. Os pesquisadores já haviam identificado sensores mecânicos em bactérias, mas os mecanismos subjacentes ao toque em vertebrados permaneciam desconhecidos. Também na Califórnia, Patapoutian por sua vez debruçou-se sobre essa questão, passando a estudar os receptores elusivos que são ativados por estímulos mecânicos, até chegar a um gene cujo silenciamento tornava as células insensíveis às cutucadas de uma micropipeta. Esse gene codificava uma nova proteína, batizada de Piezo1. Patapoutian e sua equipe identificaram também um segundo gene, responsável por expressar outra proteína, a Piezo2. Eles verificaram que os neurônios sensoriais expressavam altos níveis de Piezo2, e que tanto a Piezo1 quanto a Piezo2 eram ativadas em resposta à pressão nas membranas celulares. A descoberta de Patapoutian levou ao desenvolvimento de uma série de outros trabalhos, os quais demonstraram que a Piezo2 é essencial para o sentido do tato, desempenhando um papel igualmente fundamental na capacidade do cérebro de reconhecer a localização, a posição e a orientação do corpo no espaço, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão (PATAPOUTIAN 2015, p. 12).

A elucidação de todos esses mecanismos nos permitiu entender como o calor, o frio e a pressão são traduzidos nos impulsos nervosos que nos permitem perceber e nos adaptarmos ao mundo à nossa volta, destaca Sérgio Gomes da Silva, que trabalha em pesquisas sobre plasticidade e desenvolvimento cerebral com base nos estudos e publicações de Julius e Patapoutian. O neurocientista brasileiro complementa: “Enquanto as proteínas do tipo TRP são centrais para nossa habilidade de perceber a temperatura, as do tipo Piezo nos permitem sentir a posição e o movimento das partes do nosso corpo” (ANDRADE, 2021, p. 35).

Entender um pouco melhor como o corpo processa as interferências do mundo à nossa volta me levou a refletir sobre como vários fatores e variantes podem ser considerados na formação do dançarino. Estímulos diversos, sejam sensoriais, motores ou emocionais, podem incidir no resultado plástico dos movimentos. Para o leigo nessas ciências que sou, esse entendimento se dava pela observação das respostas cinéticas relacionadas à qualidade e às características dos estímulos propostos em nossas investigações criativas. A estrutura cerebral a formação do sistema nervoso, sua plasticidade sináptica, a base celular e molecular da cognição, o lobo frontal, e o desenvolvimento cognitivo e perceptivo são componentes que possibilitam à nossa espécie realizar um manancial de ações, tanto funcionais como expressivas.

No EnDança, tanto na formação corporal como na descoberta de novos vocabulários, procurávamos colocar os indivíduos expostos a certos estímulos externos, sujeitos às interferências do meio em seu entorno, o que me remete também aos estudos de Piaget, para quem, no processo de aquisição de novos conhecimentos, o sujeito é um organismo ativo que seleciona as informações que lhe chegam do mundo exterior, filtrando-as e dando-lhes sentido. Conhecer, em sua percepção, é atuar diante da realidade modificando-a. Nesse sentido, atuar não significa essencialmente realizar movimentos e ações externas; entretanto, ainda de acordo com Piaget, no estágio sensório-motor a criança explora o mundo e desenvolve seus esquemas principalmente por meio de seus sentidos e atividades motoras. Piaget trouxe contribuições importantes, delimitando a linha do tempo do desenvolvimento cognitivo e tentando mostrar quando as crianças são capazes de realizar tarefas perceptivas, motoras e cognitivas complexas.

Em nossas experiências no âmbito da pesquisa em formação corporal de pré-adolescentes, procuramos focalizar esse segmento. Segundo as teorias mencionadas, nosso

desenvolvimento se dá mediante estímulos externos e a incrível capacidade do corpo de interpretá-los. Com base nessa constatação, apoiamos nossa metodologia na diversidade das atividades como forma de despertar a formação de novas redes neurais e de melhorar o aprendizado corporal das e dos jovens.

Em minha experiência, fui iniciado em práticas corporais esportivas abordadas de forma segmentada, sem o componente primordial do ensino contextualizado. O entendimento do corpo e do movimento era dividido em partes desconexas, o que dificultava o estabelecimento da compreensão do nosso organismo complexo e repleto de complementariedades. Ademais, prevalecia a pedagogia baseada no ineficaz processo punitivo, resquícios do tempo da palmatória, do joelho no milho e das humilhações perante as turmas. As formas de opressão, entretanto, só haviam mudado de aspecto, algumas mais sutis outras não tanto, desrespeitando as características e particularidades do aprendizando. Parâmetros de desempenho eram estabelecidos de forma generalizada para avaliar os que eram aptos ou não, sem considerar as individualidades. Um sistema hierárquico e cruel, que causava frustrações, medos e até mesmo evasão escolar. Não fossem o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e a forte pressão dos humanistas e educadores contemporâneos, esses processos não teriam passado por transformações na educação escolar.

Já adulto, quando me iniciei na dança, ainda observava como a constituição física era determinante no julgamento de quem podia ou não dançar. O aprendizado dos movimentos se dava mediante a reprodução de movimentos ditados e a identidade do dançarino não tinha relevância; era valorizada como qualidade sua capacidade de se adaptar aos padrões técnicos e estéticos considerados de excelência.

Na metodologia que desenvolvíamos no EnDança não havia essas exigências e havia um fator a que passo a dar uma atenção especial: o prazer e a consequente produção hormonal.

A neurociência nos explica que, quando nos proporcionarmos prazer com atividades lúdicas, estas acabam favorecendo o desenvolvimento psicomotor através das sinapses que são favorecidas por hormônios. Aprender com alegria produz serotonina e dopamina, neurotransmissores (biomoléculas liberadas na sinapse dos neurônios com a missão de

transmitir ou alterar a transmissão da informação) que atuam no cérebro na comunicação entre os neurônios (células nervosas).

A serotonina regula o sono, o humor, o apetite, o ritmo cardíaco, entre outras funções biológicas. De acordo com Renato Zili, endocrinologista do Hospital Sírio Libanês em São Paulo (27 jun. 2018), a serotonina também está relacionada aos processos emocionais e pode ser liberada quando você se sente significativo ou importante. Quando não está presente de forma regular no organismo, decorrem sintomas como cansaço constante, mau funcionamento do intestino, agressividade, baixa libido, ansiedade generalizada e até mesmo depressão.

A serotonina é a principal inibidora do núcleo hipotalâmico ventromedial, local no sistema nervoso central onde localiza-se o centro da saciedade. Deste modo, quando a serotonina diminui, ocorre o ganho de peso. Inversamente, quando se encontra elevado, causa perda de apetite. Atua também na temperatura corporal, promovendo hipertermia ou hipotermia, dependendo de qual receptor é estimulado.

No caso da dopamina, é conhecida como o neurotransmissor do prazer. Sua função principal é ativar os circuitos de recompensa do cérebro, mas também desempenha outras funções menos conhecidas. A dopamina age tanto ativando quanto inibindo a atividade cerebral em função do lugar em que é liberada (MELDAU, 2009, p. 17).

Nossas experiências, realizadas muitas vezes ao ar livre e sob o sol, ajudavam a aumentar os níveis de serotonina circulante no sangue, garantindo os benefícios proporcionados por esse neurotransmissor. Também as sessões relaxantes de massagens propostas com o objetivo de compensar o desgaste do trabalho desenvolvido durante a semana contribuía para proporcionar momentos de satisfação e bem-estar, além da estimulação hormonal.

Vimos, portanto, que a atividade física somada aos componentes lúdicos produz um efeito importante na saúde do ser humano, e quando orientada por esses parâmetros interfere positivamente no desenvolvimento físico e emocional. Sempre evitamos a monotonia das repetições, do sofrimento para alcançar determinados padrões de desenvolvimento técnico ou físico, entendendo que cada um tem seu vocabulário, suas potencialidades e seus limites. Buscar o movimento autoral do intérprete é uma estratégia destinada ao êxito em seu desenvolvimento como um todo. O resultado pode ser observado quando estão em cena e expressam uma percepção de pertencimento, autenticidade e prazer.

Para entendermos esse olhar diferenciado para o corpo em movimento, voltemos as referências que Zdenek me apresentou. Hoje, com a diversidade de práticas corporais experimentadas, é maravilhoso o desenvolvimento dessas possibilidades. Vivemos um período de franco desenvolvimento das habilidades motoras, são fantásticas descobertas, são habilidades excepcionais, no esporte, na dança e na vida.

2.6 INTUIÇÕES CONECTIVAS (ISOLADAS E LIGADAS AO INCONSCIENTE COLETIVO)

Como explicam Giles Deleuze e Félix Guattari,

Carl Jung afirmou que o inconsciente coletivo era nosso aliado, partindo da definição que o mesmo está na parte mais profunda da psiquê humana. Segundo ele, esse campo é formado por informações herdadas e é nele que estão traços que escondemos do mundo externo, embora os devolvamos de forma inconsciente.

Para explicar melhor, podemos simplificar essa ideia afirmando que o inconsciente coletivo é formado pelas informações, que não parte de nós mesmos. Os sentimentos, comportamentos e até os pensamentos que não são governados pelo Eu consciente. Eles repousam em um lugar que temos dificuldade em achar sozinhos (DELEUZE, G; GUATTARI, 2010, p. 117)

Em minha total ingenuidade e desconhecimento do pensamento de psicanalistas e filósofos, a minha impressão era que essas informações pairavam no ar, o que não era de todo uma inverdade. O próprio Jung fala sobre “sonhos e fantasias que incluíam referências que não poderiam ser rastreadas em seus passados pessoais”. Surpreendia-me como essas informações me vinham à mente, pois eu não tinha um histórico de leituras; o que tinha era uma obsessão sobre a observação, me considero um *voyeur* do mundo à minha volta. Sabemos que o que existe não é só o que a luz nos permite detectar. À nossa volta se manifestam outras existências, outras presenças, e a maioria delas não percebemos; a “matéria escura do universo”, por exemplo, não é o vácuo, é um tipo de matéria, o nada não existe. Essa infinita quantidade de presenças e existências ao nosso redor, que é uma fonte inesgotável de descobertas e criações, muitos de nós, artistas, por algum motivo, talvez inexplicavelmente, acessamos com certa facilidade. Não somos indivíduos com inteligência acima do normal, nada tão exuberante, mas existe algo em nós que nos dá acesso a tudo isso e

nos causa uma sensação agradável de pertencimento ao universo e de conexão com o todo (DELEUZE; GUATTARI, 2010).

Fazer dança é razão ou intuição? Confesso que tanta reflexão me deixa confuso, pois no momento em que criava, eu não refletia, eu intuía. Talvez por isso, apesar dos acertos também, houve muitos erros. O processo se desenvolvia, mas para mim talvez não houvesse opção, era minha história, um artista é resultado de toda uma vida, desde jogar bola de pés descalços embaixo da chuva até procurar sabedoria e conhecimento espalhados pelo consciente e pelo inconsciente coletivo nos dias atuais. Somos uma fusão de tudo o que vivemos. E o que nos diferencia da maioria das pessoas são as nossas posturas. Trazemos à tona as verdades que vivemos, ou que sentimos, fazemos da nossa arte um meio de comunicação, falamos de segredos, revelamos intimidades, somos tudo o que a sociedade nos aconselha a não ser, com uma pressão nada sutil, mas agressiva e cruel.

Bom momento para relaxar, contar uma história. Em nossas turnês pelas capitais brasileiras oferecíamos oficinas gratuitas, pois tínhamos a intenção de divulgar a metodologia de formação corporal também para intérpretes de dança, com ou sem experiência. Estávamos em Fortaleza quando fui convidado por uma amiga que trabalhava com dança inclusiva para dar aulas em uma escola distante, na periferia, sem apoio estatal, muito longe. Fomos recebidos por um montão de crianças de 8 a 12 anos aproximadamente, ávidas por uma atividade diferente das usuais. Dividimos os alunos em duas turmas e demos início. Na primeira turma, a dos mais novos, como havia sido divulgada uma aula de dança com um professor de longe, senti o clima: “Aula de dança!!!!!!”. Na cabeça deles, complicou; “danou-se”, como diziam. Parei na frente deles e falei: “Desisti de dar aula de dança, vou fazer umas brincadeiras e vocês no final vão dizer do que foi a aula”. “Pronto”, disseram.

Brincamos, dançaram sem saber que estavam dançando, só quem estava de fora, observando, percebia o que estava acontecendo. Ao final, exaustos e suados, pedi que deitassem no chão de olhos fechados e, com um borrifador de água nas mãos, falei: “Vamos fazer um pacto: em tudo que acontecer a partir deste momento, não abram os olhos”. Concordaram gentilmente, pois a aula havia feito com que eu ganhasse a confiança deles, e suavemente fui borrifando água em seus rostos e corpos. Só brotavam sorrisos, e todos continuavam de olhos fechados. Terminei e perguntei, suavemente: “Alguém quer dizer o

nome da aula que a gente fez?”. Um rosto se levantou com os olhos brilhando e disse: “Foi uma aula de alma”. Em nenhum momento da aula eu havia proferido o termo “alma”.

AS PRÁTICAS

Neste início de capítulo devo me reportar a um importante aspecto da formação corporal, a potencialização das capacidades aeróbicas e anaeróbicas. As primeiras aeróbicas mobilizam o oxigênio e as segundas, os carboidratos, e para realizá-las é preciso equilíbrio e saúde corporal.

3.1 CIRCUITOS

Em 1954, Ronald Morgan e Graham Adamson, da Universidade de Leeds, criaram o Circuit Training que mobilizava, agregando-as, essas duas capacidades. Criaram estações com exercícios anaeróbicos alternados em círculos nos quais os participantes os realizavam em sequência. A execução do exercício de cada estação durava, em geral, de 30 minutos a 1 hora, intercalada por repouso de tempo similar, pois haviam deduzido que esse treinamento intervalado produzia efeitos mais eficientes no condicionamento físico geral. Essa pois era uma das atividades que utilizávamos em nossos treinamentos, porém com uma diferença: nas estações, os exercícios anaeróbicos envolviam habilidades motoras:

1. Rolamentos em colchões, o que implicava a utilização de vários grupos musculares, além de desenvolver habilidades de contato e interação com o solo;
2. Manipulação de bastão de madeira de maneira diversificada e livre;
3. Saltos buscando tocar objetos posicionados com esse fim;

4. Exercícios abdominais diversificação, com elevações do corpo sempre de formas diferentes;
5. Salto sobre objetos executados de formas diferentes;
6. Dança livre com forte intensidade nos movimentos, evitando repeti-los.

A cada dia de atividade esses exercícios aeróbicos iam sendo mudados, de modo a mobilizar o corpo de forma integral (SÍGOLO *et al.*, 2008; NETO, 1987).

3.2 CONDUÇÃO E ABORDAGEM DO SOLO EM NÍVEIS DIVERSIFICADOS

Em uma ação que envolve o despertar da coragem, ou perda do medo, fazíamos uma condução em duplas em que uma das participantes ficava de olhos fechados (sempre voluntariamente, nunca com vendas) e eram conduzidas por espaços diversos, de preferência em que a textura e a forma do terreno percorrido fossem diferentes. Inicialmente o contato era feito pelas mãos, porém à medida que natural confiança despertasse a condução era feita por diferentes partes do corpo, provocando maior mobilidade e envolvendo situações diferentes de equilíbrio. Com isso, a sensação de confiança aumentava e, conseqüentemente, também a coragem e a segurança. Isso surtia efeitos além da vivência em sala de aula. Veremos a seguir exemplos que comprovam tal afirmação. Uma premissa importantíssima era que o condutor teria que cuidar de forma exemplar para que o conduzido não tocasse em nada, pois esse elemento surpresa fica gravado nas memórias emocionais – por isso a delicadeza é tão necessária, sobretudo na formação dos corpos no ensino infantil. Uma variação importante era que, após essa condução por espaços diversos, realizávamos uma manipulação no corpo com

um todo, como o objetivo de que a capacidade de escuta, no sentido amplo do termo, ou entendimento que o toque propõe possa se manifestar no cotidiano.

Aprimoramos esse processo de condução de movimento desenvolvendo simultaneamente a manipulação e escuta, para que esta se tornasse mais sutil e mais delicada no entendimento do outro quando há dois comandos simultâneos, normalmente acaba-se por encontrar uma simbiose no movimento. Essa prática se desenvolveu ainda mais quando começamos a utilizar outros planos, médios e baixos, o que acabou nos oferecendo um manancial de células coreográficas. Curiosamente, sem que tivéssemos consciência, em 1972, ou seja, muito antes dessa nossa experimentação, um grupo de bailarinos na John Weber Gallery em Nova York e o criador Steve Paxton haviam trabalhado dessa forma. Sabemos, no entanto, que essas iniciativas sempre partem de grupos de pesquisadores.

3.3 O TERRENO IRREGULAR

No mundo contemporâneo, ações cotidianas têm sido substituídas por soluções tecnológicas tais como, por exemplo, a escada rolante. Com isso, determinados potenciais do corpo acabam obliterados, o que por vezes chega a fazer com que o ser humano descredite de suas capacidades.

Como nosso objetivo era preparar corpos para uma comunicação corporal, precisávamos resgatar esses movimentos primários. Para tanto, procuramos terrenos muito irregulares que favorecessem experiências não urbanas e encontramos, em frente ao nosso espaço de trabalho, um jardim repleto de amendoeiras e elaboramos duas propostas. Na primeira, as raízes expostas dessas árvores nos ofereceram um espaço com inúmeras “imperfeições”, e tornou-se uma prática fazer por entre elas caminhadas aceleradas para

aprimorar a habilidade de reagir autonomamente às variações do solo. A segunda proposta, mais ousada, era percorrer o mesmo terreno de olhos fechado, obviamente com baixa velocidade. A privação da visão aguçava a percepção do espaço à nossa volta (GOMES; SOUZA, 2020).

3.4 CONTATOS IMPROVISAÇÃO

A técnica de Contato Improvisação é fartamente usada na preparação de bailarinos com pouca experiência. Os movimentos que surgem da técnica lidam com a inércia, o momento, o desequilíbrio e o inesperado, podendo ir de um alto nível aeróbico a uma quietude física. A técnica foi criada pelo coreógrafo norte-americano Steve Paxton em 1972. Consiste na exploração de movimentos corporais improvisados com base em princípios como o toque, a troca de peso e a consciência corporal (Contato Improvisação Brasil, s.d. Disponível em: <https://contatoimprovisacao.wixsite.com>).

Os princípios que guiam as aulas são consciência corporal, expressão livre do movimento, técnicas de relaxamento, fluxo de energia e conceitos da física como peso, gravidade, condução, queda, rolamento, força centrífuga etc.

3.5 ACROBACIAS BÁSICAS

Na década de 80, no próprio vocabulário da dança contemporânea já havia movimentos acrobáticos em suas frases coreográficas, o que demandava transformações na formação do intérprete contemporâneo. Sobretudo na primeira infância, instintivamente a

criança faz, em suas deliciosas brincadeiras, seus experimentos; trata-se de movimentos primários. Porém, no desenvolvimento de elementos coreográficos há um terreno a ser percorrido. Em nosso caso, começamos a nos aproximar do circo, com toda a sua variedade de acrobacias no solo e aéreas. Por faltas estruturais nos aprimoramos mais nas acrobacias no solo, por meio de:

1. Rolamentos diversos, feitos em duplas e individualmente;
2. Sustentação de corpos de outros intérpretes;
3. Deslocamentos no plano baixo;
4. Jogos de se manter sobre o colchão enquanto o outro participante tenta arremessá-lo fora;
5. Saltos de altura, que em princípio causariam medo de lesões.

Com o objetivo de superar obstáculos potencializando a autoconfiança, esses exercícios também envolviam preocupação com a absorção de impacto, por isso sempre trabalhávamos com colchões de proteção.

Como elemento cênico, as acrobacias remontam aos tempos dos circos de lona espalhados pelo mundo e evoluíram muito tecnicamente com, por exemplo, o Teatro Popular da China, o Cirque du Soleil e inúmeros artistas que se dedicam essa a arte como espetáculo. Em nosso caso, elas acabavam por serem usadas como elementos complementares das frases coreográficas.

3.6 HABILIDADES FINAS

O desenvolvimento das habilidades finas se inicia na primeira infância e é aprimorado ao longo do tempo; crianças ou pré-adolescentes ainda apresentam algumas dificuldades relacionadas a essas habilidades. Na área da educação física têm sido realizados estudos e concebidas atividades voltadas especificamente para o seu desenvolvimento nessas faixas etárias.

Dentro da nossa metodologia, a base para o desenvolvimento dessas habilidades são os princípios básicos das artes circenses, com os movimentos malabares. Claro que nosso objetivo não era alcançar o primor dessa arte, mas apenas dominar seus princípios, estimular novas sinapses, voltadas para a capacidade de reação em tempo rápido, desenvolver reflexos e fortalecer os grupos musculares atuantes. Para tanto, os intérpretes deviam:

1. Manipular de forma livre e improvisada um bastão de madeira com textura e peso adequados para esse fim;
2. Postar-se diante de uma parede e se desviar de inúmeras bolas de tênis arremessadas;
3. Na mesma posição, agarrar maior número de bolas;
4. Munidas de um bastão, proteger-se das inúmeras bolas lançadas, rebatendo-as.
5. Agarrar também objetos de porte médio, como uma cadeira, por exemplo, arremessados de modo que o volume e o peso estimulavam, além do reflexo, a percepção de que tinham força e habilidades para tanto; a reação inicial, o medo, de um eventual acidente, se desfazia, pois naturalmente o participante constatava que o ser humano tem reações autônomas de proteção.

Com isso se desenvolvia a capacidade de agarrar um objeto em movimento, estabelecer um cálculo intuitivo da sua trajetória e concretizar a ação de pegar o objeto com absoluta precisão. A autoconfiança em habilidades era estimulada também quando arremessávamos uma bola de tênis e logo após o arremesso o receptor fechava os olhos e tentava agarrá-la. Constatávamos que todas e todos podiam fazê-lo, pois no momento do arremesso o cérebro já calcula velocidade e trajetória, o que resulta no êxito da pegada. Esse “fenômeno” acontece em outras situações cotidianas, em que se observa que é possível fazer uma análise complexa, porém precisa, de um objeto em movimento. Um dos benefícios desse exercício era notoriamente percebido também no despertar da autoconsciência de nossas habilidades.

6. Para o desenvolvimento ou o despertar da visão periférica, colocávamos a intérprete com o olhar fixo no rosto do arremessador e lançávamos duas bolas, simultaneamente, nas duas laterais do corpo do receptor; o índice de acertos era surpreendente. Trata-se de uma habilidade inata, só precisamos despertá-la.

Este é um dos objetivos mais relevantes desta metodologia: mais do que ensinar, despertar sentidos e habilidades ancestrais. Algo que devemos inserir no ensino de base e merece maior atenção por parte dos educadores do ensino infantil, pois a dinâmica da vida urbana acaba por fazer com que desacreditemos nesses potenciais. Portadores de necessidades especiais, por exemplo, têm sentidos e habilidades potencializados, mas apenas por razões funcionais, quando, acredito, tais práticas deveriam ser incorporadas na formação corporal de todos os seres humanos, especialmente na primeira e na segunda infâncias.

3.7 O JOGUINHO

A vivência como desportista em diversas modalidades, individuais e coletivas, me permitiu participar de muitos campeonatos municipais, interestaduais, clubes, agremiações e escolas, que naquele período eram abundantes. Com isso pude observar, sobretudo, o quanto a competição e a atribuição de mérito apenas ao vencedor tinham influência bastante significativa na formação emocional.

Acredito, como Maria Montessori, que “Se fossemos educados para sermos solidários, e não competitivos o mundo seria outro”. Essa médica, psiquiatra e especialista em educação infantil foi uma das primeiras educadoras a considerar o movimento como estímulo fundamental no processo de aprendizagem. Curiosamente, ela iniciou sua pesquisa sobre o sistema biológico e mental da criança com crianças portadoras de, conforme nomenclatura da época, distúrbios, e posteriormente começou a usar seu *Método da Pedagogia Científica Aplicado à Educação*, publicado em 1909, no processo de aprendizagem de todas as crianças. O Método Montessori, que respeita a individualidade e as necessidades de cada criança, partindo do princípio da liberdade com responsabilidade, compreensão e respeito, revolucionou a forma de educar. O êxito da primeira escola levou à abertura de muitos outros centros para a educação das crianças baseada no Método Montessori.

Nas atuais práticas em aulas de educação física, estão presentes os chamados “contestes”, atividades em que há interação entre “competidores” sem que o objetivo seja termos, ao final, uma equipe vencedora, mas sim um grupo que trabalhou junto em torno de um objetivo comum. Um exemplo: executar uma modesta pirâmide humana.

O espírito competitivo nos esportes tem seus inegáveis benefícios de crescimento e formação da personalidade, individualmente e no coletivo, e além disso, hoje o esporte

representa um mercado de trabalho em várias modalidades. No entanto, cabem algumas observações sobre os efeitos do acirramento das disputas. Além de atleta de voleibol, fui também diretor de árbitros, numa época em que já havia preocupação com o descontrole emocional de alguns atletas gerado pelo compromisso com a vitória, que por vezes provocava, atitudes ilícitas para vencer. Em determinados indivíduos tal descontrole se torna praticamente impossível de eliminar, mas ele pode ser, e tem sido, minimizado.

Ainda como atleta de voleibol, já tendo terminado minha graduação em educação física, comecei a adotar uma nova postura como atleta. No voleibol, quando a equipe faz o bloqueio do ataque, qualquer toque da bola nas mãos dos bloqueadores significava vantagem para o time atacante, e antes da tecnologia (VAR) era muito normal, quando o toque era sutil, que o defensor negasse ter tocado na bola, o que gerava conflitos entre arbitragem e jogadores. Decidi, com base em reflexões sobre esses aspectos comportamentais, agir diferente: quando a bola tocasse em minhas mãos, mesmo que sutilmente, eu sinalizaria para o árbitro que a bola havia tocado em mim. No início a reação de meus companheiros foi de rejeição, mas, com a minha insistência, minha postura passou a ser respeitada.

Todas essas referências e experiências me levaram a criar atividades lúdicas nas quais a interação e a relação afetiva estivessem presentes. Com base nesses princípios, criei o joguinho.

3.7.1 Princípios da atividade

O objetivo é marcar gols, acertando uma bola de tênis em um alvo aleatório – utilizávamos, normalmente um cesto de lixo, colocado ao chão sobre um colchão de proteção que delimitava a área que não poderia ser invadida.

Duas equipes com quatro ou cinco jogadoras/es, independentemente de idade ou nível de habilidade.

O espaço era uma sala fechada, pois o rebatimento da bola nas paredes era considerado “bola em jogo”.

3.7.2 Regras

Quando alguém estava de posse da bola não podia se deslocar, somente realizar um passe para seus companheiros de equipe que, sem a posse de bola, podiam se deslocar livremente. O adversário não podia tentar tirar a posse da bola, só interceptá-la no percurso do passe da outra equipe.

Um aspecto muito importante era não poder tocar nem se aproximar em demasia de seu “oponente”, o que impedia que corpos mais fortes se sobrepujassem sobre os mais fracos; apenas a agilidade e a habilidade eram relevantes.

Não havia árbitros, pois caso alguém perdesse o controle da bola e ela caísse no chão, o jogo era interrompido e automaticamente a posse de bola passava para o outro time. Havia um acordo de gentileza e correção, não havia decisões externas ou julgamentos; todos eram responsáveis por todas as ações, isso criava um sentimento de respeito e honra.

A contagem dos pontos era aleatória também, ninguém se importava com o resultado. Brincávamos perguntando “quanto está?”, e respondíamos “20 a 20”, ou qualquer outro placar; esse dado não era relevante, tudo era muito lúdico e despretensioso; era pura diversão,

mas um incrível momento de desenvolvimento de habilidades, incluindo a percepção de espaço e a capacidade de deslocamento.

O maior problema dessa atividade era não conseguirmos parar, pois era muito bom.

Essa atividade, que também potencializava a capacidade aeróbica, acabou sendo conhecida por outros grupos e se espalhou por outras locais, que a reproduziam, mas já agregando novos elementos.

Essa atividade podia ser praticada por pessoas de várias idades e tamanhos, pois as “regras” permitiam uma liberdade de ação muito maior, sem as usuais interferências dos esportes de contato. Isso incluía muitas crianças e jovens que evitavam as atividades físicas por não se sentirem aptas para tal, normalmente por conformação física ou postura comedida (timidez), e em geral se afastavam das atividades ou eram renegadas por seus companheiros de turma ou afastadas por seus colegas.

3.8 PRÁTICAS AO AR LIVRE: DESLOCAMENTO EM TERRENO IRREGULAR



Figura 14 – Cachoeira Mumunhas, entorno de Brasília

Retomando a premissa do comportamento atual da sociedade urbana, já comentada, nossa proposta era utilizar a natureza e todas as suas “imperfeições”, para que as experiências de contato e percepção de texturas, temperaturas, entre outras tantas percepções que esse ambiente nos proporcionava, fossem vividas e não simuladas.

Nesta seção, tomo como referência minha própria vivência nas matas e nos mares. A relação com esses ambientes que transbordam possibilidades motoras e sensoriais estabeleceu sinapses no meu sistema nervoso, a tal ponto que, quando iniciei a dança ou o esporte, essas informações eram acionadas, ampliando minhas possibilidades motoras.

Nosso laboratório na natureza consistia em:

1. Uma nascente de rio que, em razão da conformação do planalto, criava plataformas rochosas e descia por diversas pequenas e médias cachoeiras, nesse caso por uma distância aproximada de 3 quilômetros. Ao lado dessa corredeira havia uma trilha já criada por visitantes do local, então ainda ermo, extremamente irregular, desafiadora.
2. Nesse tipo de terreno somos obrigados a usar os quatro membros para ter equilíbrio e sustentação; árvores, pedras, tudo era apoio, tudo fornecia segurança. Curiosamente, senão logicamente, no início da caminhada as e os participantes desciam com extremo cuidado e muita cautela, sobretudo os iniciantes, porém no desenrolar da caminhada a postura mudava: a confiança era despertada, já conversavam e riam durante a descida, O movimento autônomo era ativado, estavam mais confiantes.

3. Ao chegarmos na quinta cachoeira, a mais bela (Figura 15), banhos e brincadeiras e relaxamento ao sol sobre as pedras aquecidas nos permitiam um agradável repouso. Uma sensação de integração.
4. O retorno era uma ação que envolvia um trabalho aeróbico e anaeróbico. Como nosso objetivo era aprimorar e desenvolver capacidades, para potencializar essa escalada aquática vestíamos roupas semipesadas, como moletoms e outros, e seguíamos pelo leito do rio, enfrentando não só a forças da água como as dificuldades do terreno irregular, íngreme e escorregadio, que demandavam extremo cuidado.
5. Ao final, no alto da primeira cachoeira, um belo lanche e muitas reflexões sobre o que cada um sentia. Curiosamente, não nos sentíamos estafados; pelo contrário, uma sensação de bem-estar e equilíbrio corporal reforçava a ideia de que qualquer prática de aprendizado acompanhado do prazer é bem aceita pelos nossos corpos.



Figura 15 – Cachoeira Mumunhas, entorno de Brasília

3.9 TRABALHO DE COMPENSAÇÃO

Na literatura de formação corporal, recomenda-se que sempre façamos alongamentos antes e depois das práticas, primeiro para vascularizar o corpo, preparando-o para o início da atividade, e depois para manter a elasticidade dos grupos musculares, além da eliminação do ácido láctico,

(...) um subproduto produzido naturalmente pelo nosso corpo durante a prática de exercícios físicos, sendo essencial na geração de energia para o organismo! E ainda tem uma curiosidade: caso a malhação esteja excessiva ou desregulada, por exemplo, o ácido láctico pode se acumular nos músculos e causar cansaço e fortes dores (Revista SALLVE, 2003, p. 1)

Ao fim das atividades que demandavam grande esforço, fazíamos:

1. Alongamentos passivos, explicitando aqueles em que não há força externa atuando sobre as ações.
2. Aplicação de argila vermelha, que contém grande quantidade de ferro, o que ajuda na desmagnetização do corpo sutil dos participantes diluída em água morna, deixando-a secar naturalmente, sobre os corpos.
3. Após a retirada da argila com um banho em água fria, sessões de massoterapia, seguidas de relaxamento com técnicas de meditação.

Eram essas nossas práticas diárias de segunda a sexta-feira pela manhã, durante aproximadamente 6 horas de atividades. Eventualmente trocávamos toda a nossa

programação de atividades por uma visita à piscina de água mineral do Parque Nacional de Brasília, onde fazíamos caminhadas e nos banhávamos em água mineral.

Nessa nossa grade de formação corporal, em nenhum momento havia atividades cartesianas ou de repetição (aulas de dança) em os participantes repetem à exaustão os mesmos movimentos visando à memorização, entendendo como aprendizado de dança o aprendizado de passos. Por esse motivo, além da formação corporal diversificada, os experimentos com movimento também seguiam esse mesmo princípio: novas experiências a cada dia.

Dado todo o exposto neste capítulo, retomo meu objetivo geral de pesquisa, que é justamente avaliar a potencialidade deste método, desta metodologia de criação em dança contemporânea, concebida, proposta e aperfeiçoada no âmbito dos trabalhos do grupo EnDança como precursora de algumas tendências atuais no âmbito da investigação artística das artes da cena com enfoque na linguagem do movimento.

3.10 LINGUAGEM CORPORAL

Como eu não tinha a base clássica na minha formação, meu vocabulário de movimento provia de outras fontes, entre as quais os esportes, as brincadeiras e observações do gestual contemporâneo. Em nossa metodologia usamos exaustivamente planos médios e baixos, e tínhamos um denso vocabulário de movimentos superiores. Hoje essa distinção se dissipou.

Nosso processo de construção coreográfica partia sobretudo das nossas atividades de formação corporal, as quais revelavam situações de movimentos ricas em fluência e ousadia.

Os improvisos baseados em estímulos variados nos mostravam possíveis células coreográficas, algumas das quais explorávamos variando o eixo e os vetores, criando assim uma movimentação que partia de uma célula para se tornar uma frase. No início das nossas criações, eu tirava preferencialmente as variações de movimento do meu corpo masculino, porém as intérpretes eram mulheres, e elas sempre propunham interferências e adaptações desses movimentos (MENDONÇA, 2006).

Tratar historicamente a dança não é uma tarefa das mais tranquilas. Quando nos deparamos então, com um campo em processo de consolidação a nível nacional (que é o caso da dança no Brasil), temos um aumento da tensão entre grupos, pessoas e instituições, que passam a disputar não somente um espaço no presente, mas também se dedicam à fabricação de trincheiras na concorrência pela memória e pelo passado recente da dança no Brasil. Narrar o ocorrido, descrever o passado, registrar o acontecido tem se demonstrado, nesse sentido, um recurso importante entre o rol de estratégias utilizadas na edificação do campo da dança como arte no Brasil (GUARATO, 2003, p. 12).

Em geral, na dança clássica todos os movimentos aconteciam preferencialmente na posição ereta, longe do solo, tanto que a sapatilha de ponta visava ao prolongamento dos membros inferiores, a uma melhor visão do público sobre os movimentos sobretudo da parte inferior do corpo e ao enriquecimento plástico da estética das bailarinas. Em determinado momento da história da dança moderna surgiu a excelente técnica de Martha Graham, que tinha completo domínio sobre os movimentos no solo.

No século XX, muitas e muitos artistas da dança começaram a perceber as inúmeras possibilidades da parte superior do corpo, envolvendo movimentos de tronco e braços; identifiquei na década de 90 muitos coreógrafos portugueses que exploravam de forma

magnífica a movimentação dos braços, algo que parecia uma marca da cultura e influenciou diversos/as profissionais de dança.

No Brasil, temos sido analisados, investigados e observados, com interferências individuais nas informações que são repassadas. O mesmo acontece com o público que busca o teatro ou a dança: ele não é imparcial, chega ao teatro com uma expectativa, busca algo em particular. O observador agrega nas críticas e artigos seus gostos pessoais, o que leva à redução das informações; editores são tesouras, muitas vezes ideológicas. Por outro lado, temos o artista, que em suas obras enfrenta o desafio de encontrar uma linguagem que possa estabelecer um diálogo com tantas expectativas. Com a dança não é diferente; críticas e relatos são visões de um/a leitor/a, crítico/a ou historiador/a; num país culturalmente imenso e diverso como o Brasil, falar de história da dança torna-se forçosamente incompleto. Como é praticamente impossível mapear todos os caminhos que estamos percorrendo, não nos conhecemos.

O “efeito de verdade” provocado pelas críticas de dança produz uma sequela sedutora em alguns estudiosos acadêmicos. Nesse sentido, a pesquisadora Flávia Fontes Oliveira, por exemplo, ao analisar as relações dialógicas entre a crítica e artistas da dança em São Paulo, observa que as fontes são tratadas como “reflexo” da apresentação de dança em si nos textos por ela analisados – retirados de matérias publicadas por críticos de dança nos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo entre os períodos de 1975 a 1980 e 1995 a 2001¹¹. Tal abordagem pressupõe correspondência fidedigna entre o que aconteceu e o que foi escrito sobre o acontecido. A crítica perde seu conteúdo hermenêutico e ganha a condição de “reflexo” da dança, tal como ela é ou foi. Essa objetivação do documento, sua aplicação e seu uso em trabalhos acadêmicos ganham pretensões de “verdade absoluta” (GUARATO, 2003, p. 27).

Grandes planos nacionais não têm funcionado, temos que investir nos movimentos moleculares e nas pequenas iniciativas, localizá-los e torná-los visíveis. Há muito trabalho a realizar no investimento nas artes e em sua divulgação para que seja possível construir redes e mostrar ao Brasil o que é dança no país.

ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

Este capítulo demonstra as percepções dos objetos de pesquisa registradas em entrevistas e depoimentos de pessoas envolvidas em diferentes medidas com o processo de pesquisa realizado nos anos 80 e 90 e com a metodologia dele decorrente, aqui expostos e contextualizados. O perfil diversificado do conjunto de entrevistados e depoentes reafirma o fato de que a metodologia, além de ter permitido a continuidade das vivências dos profissionais nas artes cênicas envolvidos no referido processo, era e foi uma base para novas e autorais experiências.

Antes de relatar como se deram as entrevistas, gostaria de tecer alguns comentários sobre como se constituía e no que se transformou a estrutura de grupos e companhias de dança, obviamente com suas peculiaridades. Em nosso quinhão social, somos herdeiros de uma longa história da dança em que os grupos, sejam eles corpos de baile ou pequenos coletivos, ainda estão aferrados a uma tradição de poder e hierarquia bastante acentuada. Essa tradição que envolve desde o diretor das companhias até os contrarregras é constatável, mas não admissível. À parte as questões de caráter trabalhista, gostaria de focalizar a questão da criação artística, do fazer dança. Tradicionalmente, um coreógrafo criava os movimentos e os intérpretes realizam suas ideias, o que os tornava, ao fim e ao cabo, corpos a serviço de uma ideia ou proposta. Muita coisa aconteceu até que, em meados do século XX, Pina Bausch, em busca do movimento autêntico, transformou bailarinas e bailarinos em coautores das obras.

Esse movimento revolucionou o mundo da dança. Naquele momento, em reação à “escravidão” coreográfica, inúmeros intérpretes iniciaram seus trabalhos solo e o termo *performer* entrou em evidência. Era a individualidade ocupando seu lugar, acabando por iniciar um movimento mundial de trabalhos autorais imbuídos de muito conceito e dramaturgia. Para que não sabe, dançar sozinho é muito mais difícil e desafiador.

O viés normatizador da dança clássica, o qual inclui as rígidas hierarquias, se tornou tão relevante que as famílias usavam o balé para disciplinar suas filhas; muitas eram obrigadas a fazê-lo como forma de corrigir a postura física e comportamental. A dança contemporânea, além de transformar a linguagem corporal, interferiu no comportamento

social, as jovens, que começaram a se rebelar, passaram a conquistar seu lugar de fala, a praticar esportes até então reservados aos homens. O futebol feminino é um bom exemplo; antes relegadas a ficarem assistindo os meninos jogarem, as meninas entraram em campo. Era nossa sociedade em transformação, o terror dos conservadores.

Abordo esse tema porque na década de 80 e 90, pequenos grupos se associavam para realizar pesquisas em dança, sem terem necessariamente um líder. Portanto, o fator hierarquia deixou de existir para grande parte desses novos profissionais, e nós estávamos entre eles. Mesmo quando os movimentos saíam do meu corpo, a dança era o resultado das interferências das intérpretes, o que as tornavam coautoras das obras. Talvez por isso algumas das intérpretes tenham iniciado seus processos coreográficos logo nos primórdios do grupo, o que reforça a hipótese, lançada por esta pesquisa, de que essa metodologia propunha o desenvolvimento dos participantes do EnDança, em vários aspectos: conceituais, coreográficos, dramaturgicos e pedagógicos.

Uma curiosidade em nosso processo está no fato de que iniciei também como intérprete, porém rapidamente pudemos perceber que na aplicação no método e no resultado final de interpretação havia uma diferença entre a minha performance e a das outras intérpretes. Foi quando percebi que meu lugar não era em cena, mas no entorno do que faz a dança acontecer; fui diretor de palco, maquinista, Cortineiro, contrarregra e por vezes camareiro. Pude experimentar todos os lugares do espaço cênico, o que me ajudou na construção das obras futuras e da minha respeitosa relação com o corpo técnico dos teatros, que considero fundamental e sempre enfatizo para o corpo discente do curso de Produção Cultural no Instituto de Artes da UnB.

Portanto, antes de apresentar as entrevistas creio ser importante registrar em que lugar essas profissionais se inseriam na estrutura do EnDança, obviamente um trabalho colaborativo, no qual a sensação de pertencimento e cumplicidade na idealização produção e execução das obras era um resultado coletivo.

Inicialmente pensei em um formato de perguntas, de modo a direcioná-las para o meu objetivo de pesquisa, mas posteriormente pude constatar que depoimentos livres abordariam de forma mais espontânea e autoral o objetivo da pesquisa, contribuindo assim para maior clareza no entendimento das informações que buscava.

4.1 MÁRCIA DUARTE

Intérprete, coreógrafa, diretora, encenadora, pesquisadora e criadora em dança, Márcia Duarte fundou e integrou o grupo EnDança (1980-1995), o GedunB e a Cia Márcia Duarte. Criou, em 1985, o Núcleo de Dança da UnB. Seus trabalhos, apresentados no Brasil, Europa, América do Sul, do Norte e Central, são marcados pelo esforço constante de trilhar caminhos próprios de criação.

Doutorada em 2009 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, é professora doutora em artes aposentada pela UnB no Instituto de Artes.

Em 2015 foi contemplada com bolsa de estudos da Capes para pesquisa de Pós-Doutorado na França, Universidade Paris 8. Como atriz, integra desde 2013 o ATA – Agrupação Teatral Amacaca, dirigida por Hugo Rodas até 2022. Em 2017 passou a colaborar como atriz e direção de movimento em projeto de cooperação internacional entre Brasil, França e Grécia.

4.1.1 Entrevistas e comentários

Entrevista 1

LUIZ – Quais são os elementos fundantes na metodologia do EnDança que você identifica no desenvolvimento de seu trabalho atual como professora em dança contemporânea?

MÁRCIA – Eu prefiro considerar em relação ao meu trabalho de criação em dança contemporânea, pois o trabalho como professora é uma extensão dos saberes adquiridos em processos de criação.

Um primeiro aspecto que identifico é o interesse pela criação autoral focada nas potencialidades individuais dos corpos dançantes, uma característica marcante da dança contemporânea que emergiu nos anos 80. Para o EnDança, isso se apoiava particularmente na busca por uma movimentação sem maneirismos, mais próxima da expressão natural dos gestos. Nesse sentido, a prática se concentrava na experiência de gerar ações que respondessem ao simples propósito de sua execução, sem preocupação em criar artifícios ou estilo. Assim, os atos de andar, correr, saltar, cair, rolar, subir, descer, tocar, puxar, empurrar, girar etc. eram percebidos em sua natureza funcional. Essa cadeia de ações era regida por uma

dinâmica rítmica e musical, observando-se qualidades como precisão, harmonia, consciência e, sobretudo, fluxo. Disso resultava uma dança desprovida de virtuosismos técnicos, mas plena de poesia e sensorialidade.

Todos esses elementos de linguagem corporal permanecem vivos nas minhas práticas, sendo que o processo criativo foi se verticalizando em um aspecto singular, despertado pela vivência nos últimos anos de trabalho com o EnDança: o jogo.

No início da trajetória do grupo, a busca de material expressivo era predominantemente atributo do dançarino coreógrafo, no caso Luiz, eu ou Giselle. Os movimentos eram experimentados em nossos corpos e capturados no momento da criação pelos demais intérpretes. O vocabulário, entretanto, era desenvolvido em comum a partir dos treinamentos, de forma que a interação entre a proposição de cada coreógrafo e a apreensão dos intérpretes se dava numa sinergia coesa, sem nenhum obstáculo ou dificuldade de execução. Falávamos a mesma língua. Nesse processo, a elaboração e composição coreográfica eram a base das criações de EnDança. Lembro que sempre me inquietou o desejo de ter liberdade para dançar sem as molduras da coreografia, e isso me impulsionou a inaugurar no grupo essa vertente, com duas obras que tinham esse propósito, um solo do (1986) *Imagem Virtual* e “Sobre o medo” (1989).

Com os anos e o desenvolvimento do trabalho, fui incorporando nas experiências princípios de ação não regidos por uma estrutura organizada de movimentos, de forma a introduzir a livre performance na atuação dos intérpretes em *Ruídos* (1989) e *Animater* (1992). Este, com certeza, foi para mim o alicerce das investigações criativas que desenvolvi posteriormente, culminando com a estruturação de uma metodologia de criação poética com base na noção de jogo, pelo qual o intérprete se engaja na ação em reação a uma situação dada, incorporando o acaso e a liberdade de resposta, o que resulta numa presença viva, alerta, atenta, consciente e centrada no atuante e em suas potencialidades expressivas.

É claro que a prática de jogos sempre esteve presente no treinamento do grupo, voltada para desenvolver habilidades e competências relacionadas a respostas intuitivas, potencializando a manifestação natural dos gestos. Mas foi somente na última criação em que tive oportunidade de participar (*Animater*, 1989) que se tornaram mais evidentes no desempenho dos intérpretes os aspectos imponderáveis característicos do jogo, ainda que não tivéssemos total clareza do

uso desse recurso, pois havia também, nesse mesmo espetáculo, muitos momentos em que a composição coreográfica ainda era o suporte da cena.

No trabalho investigativo que dá continuidade à minha trajetória – estudo apresentado detalhadamente na minha tese de doutorado *Quando a Dança é Jogo e o Intérprete Jogador*, de 2009 – abduco totalmente da elaboração coreográfica preestabelecida para dar suporte ao desempenho do dançarino, e adoto somente o jogo como estrutura de criação cênica.

Comentário

A entrevistada revela suas ligações com as pesquisas iniciais, desde as práticas de busca de vocabulário até a busca dos estímulos para lograr êxito, ressaltando que em sua pesquisa o jogo teve papel importante como elemento formador, desenvolvidor e cênico. E traz para sua atual metodologia a interação com o teatro e a dramaturgia. Cofundadora do EnDança, Márcia sempre participou dos nossos trabalhos como criadora, intérprete e codiretora, o que, somado à sua formação na área de educação do corpo, lhe propicia uma compreensão profissional também da área de educação do desenvolvimento. Uma decorrência maravilhosa para esta pesquisa e para a metodologia objeto desta tese.

LUIZ – Quais elementos dramaturgicos você identifica em seu trabalho atual de coreógrafa e ou diretora como resultado da experiência vivida com o EnDança?

MÁRCIA – *O trabalho do EnDança se enraizava nas sensações do corpo em movimento, as criações se desenvolviam no terreno dos sentidos sem preocupação com motivações emocionais. Isso gerava uma poética e uma dramaturgia corporal que comunicava sensorialmente e afetava a audiência sensivelmente.*

Em meu trabalho sempre aspirei a trazer o conflito dramático como propulsor das ações, geradas a partir de uma circunstância dada. Isso implica criar relações dialógicas. Aqui o atuante necessita aguçar sua percepção sensorial para se manter consciente de seus atos e de seu corpo na cena, mas por ser convocado a dar uma resposta ao estímulo imediato que emerge de um contexto imaginário proposto, a situação, é engajado também na emoção para gerar ação. Em meu trabalho, imaginário, sensação/emoção e ação compõem o tripé que alicerça o desempenho do atuante.

Percebo que a experiência com o EnDança me ofereceu o lastro para me desenvolver no campo da criação poética abstrata, mas foi o contato com o teatro que me despertou para mergulhar em conteúdos e a possibilidade trazer à tona significados que colocam em questão a existência humana.

Entrevista 2

LUIZ – Quais diferenciais você ressaltaria na metodologia de formação corporal desenvolvidas na metodologia do EnDança, em relação às outras propostas daquele período?

MÁRCIA – *Como mencionei, na proposta de abordar o movimento em seu caráter funcional e natural, ainda que outros grupos e criadores dessa época já buscassem olhar os intérpretes em suas singularidades, rompendo com a expectativa de reproduzir modelos já consolidados da dança clássica ou moderna, a metodologia de trabalho do EnDança propunha um caminho particular para isso.*

Enquanto ainda prevaleciam nos treinamentos a prática de técnicas de trabalho no solo, barra e centro, o EnDança se evadia para além dos muros da sala e experimentava os desafios do ambiente agreste visitando cachoeiras, ou subindo em árvores, ou propondo circuitos e jogos que tinham referências em práticas esportivas, explorando o aprendizado de acrobacias e outras experiências. Isso ninguém mais, além de nós, fazia em Brasília.

Esse trabalho ia descondicinando e libertando o corpo das formas de dança convencionais. Aos poucos fomos abandonando as pontas, as pernas estendidas, alinhamentos formais e descobrindo outra propriedade, a de se mover em conformidade com nossa natureza.

Na verdade, quando fundamos o grupo eu trazia uma bagagem técnica assimilada em aulas de dança moderna, jazz e em um nível bem básico de balé clássico. Mas a maioria das meninas que foram se integrando no grupo não tinha quase iniciação alguma, com poucas exceções. Ainda assim prevalecia no senso geral uma concepção de padrões corporais relacionados à dança que precisava ser rompida. Esse era o diferencial. A proposta metodológica era o que posteriormente foi definido como ação inclusiva. Qualquer pessoa poderia dançar. E a metodologia propunha isso. Com o tempo os corpos iniciantes foram se desenvolvendo e ganhando domínio e rigor, alcançando notória excelência no desempenho de uma linguagem singular e própria, sem parâmetros de comparação com técnicas tidas como convencionais.

É claro que toda uma geração de artistas logrou, por meio de suas obras, dar evidência a corpos que até então não tinham um lugar na cena da dança. Mas em nosso contexto pontual o caminho metodológico proposto pelo EnDança extrapolou o âmbito da formação de dançarinos, e se estendeu na formação corporal de adolescentes, adultos e estudantes de teatro.

LUIZ – Como você definiria o impacto e a aceitação dessa nova metodologia proposta pelo EnDança, visto que vivíamos um período de transição, tanto conceitual como estética?

MÁRCIA – *Criamos e consolidamos um trabalho num tempo em que a globalização e a comunicação de massa apenas prenunciavam sua dominação. Eu não gosto da palavra nova. Por mais de dez anos não conhecíamos efetivamente o que era produzido fora de nosso contexto cultural.*

No campo pessoal, a metodologia se revelou libertadora para quem teve oportunidade de participar das atividades do Núcleo de Dança da UnB ou no Departamento de Artes Cênicas, onde multiplicávamos esse conhecimento.

No campo estético vimos reverberar um encantamento e apreciação pelo trabalho nas sucessivas participações em eventos locais, nacionais e internacionais, na maioria das vezes bem-sucedidas, e íamos percebendo que estávamos sintonizados com que o momento convocava. Em Brasília toda uma geração de artistas de diferentes linguagens partilhava dessa percepção. Foi uma época de efervescência, de abertura política e de horizontes para voos mais altos. Tivemos a sorte de poder sonhar

A única definição que posso atribuir à receptividade do que construímos é a reciprocidade. Fomos muito honestos com o que desejávamos e aspirávamos, sem preocupação de aceitação externa, isso gestou um trabalho cheio de paixão, energia e sonho, e recebemos de volta o que oferecemos.

LUIZ – A proposta de um trabalho colaborativo era uma vertente crescente nos anos 80 e 90 no Brasil, na qual o EnDança se incluía. Qual a sua percepção desse movimento e de sua importância?

MÁRCIA – *Sem dúvida, a noção de trabalho colaborativo reestruturou a forma de organização e produção nas artes da cena em geral. Entretanto, no caso do EnDança, o*

aspecto colaborativo se deu, sobretudo, no âmbito das relações humanas, na horizontalização das relações de trabalho, mas não exatamente no desenvolvimento das propostas criativas.

*Como mencionei, no início as participantes eram muito novas e inexperientes, e estavam em formação. Mesmo que com tempo tenham amadurecido, em geral a concepção das obras era trazida pela direção artística que integrava as proposições dos três coreógrafos. Por muitos anos os espetáculos eram compostos por quadros independentes. O primeiro, e talvez único, espetáculo unificado por uma temática foi *Animater* (1992), o último de que participei somente como dançarina.*

*O espetáculo seguinte se configurou em duas obras independentes criadas por Luiz e Giselle, *Factual e Poéticas de Tanto Amor* (1995).*

*Entendo que a noção de trabalho colaborativo como vertente nos anos 80 e 90 diz respeito a processos em que todas as etapas da criação são definidas em conjunto com todos os agentes criativos, inclusive os responsáveis pelas demais áreas da encenação, com base no trabalho de Antônio Araújo e o *Teatro da Vertigem*.*

*O espírito colaborativo e agregador do *EnDança* certamente permitiu que Giselle, por exemplo, se tornasse coreógrafa, ou que Sérgio Pessanha tivesse autonomia para criar suas luzes a partir do produto já elaborado, assim como todos os outros colaboradores na criação de cenários e figurinos. Mas a concepção original regia e orientava essas participações, que vinham posteriormente somar suas contribuições na realização da obra.*

*Ademais, mesmo havendo um equilíbrio de oportunidades entre os três coreógrafos na criação de um espetáculo, cada um trazia sua proposta de forma independente. À exceção do espetáculo *Animater* (1992), já citado aqui, assinado por Luiz e Giselle.*

*É claro que os encontros diários para treinos e ensaios integravam todos indiscriminadamente, sempre juntos, mas isso por si só não define a forma de participação no processo, e no caso do *EnDança* a contribuição do elenco residia prioritariamente no campo da atuação, e não da concepção.*

Comentário

Integrante e cocriadora de suma importância para a sobrevivência de um grupo de dança contemporânea semiprofissional na década de 80, que conseguiu milagrosamente sobreviver por 16 anos, sempre com a parceria da universidade e seus cursos afins. Márcia Duarte foi parte fundamental na criação e manutenção de 16 anos de companhia. Sua expertise empresarial somada aos seus dotes artísticos possibilitaram a nossa sobrevivência num período em que não havia recursos para as companhias em crescimento. Seu perfil de intérprete, coreógrafa e empresária possibilitou não só seu desenvolvimento como docente na UnB assim a manutenção do EnDança como “empresa”.

Suas próprias palavras revelam a comprovação da hipótese lançada por esta pesquisa, pois ela identifica células tanto de formação corporal como de elementos cênicos que permearam sua trajetória como docente e artista, em seu trabalho pós-EnDança.

Identificar as inter-relações e as influências detectáveis nos trabalhos atuais de Márcia Duarte será uma tarefa complexa, pois esses elementos originários evoluíram para outro patamar ou paradigma. Porém, como a metodologia raiz não é um compilado de regras, é possível refletir sobre os aspectos filosóficos e conceituais e identificar essas presenças. Um exemplo está no jogo, que se originou em uma atividade de formação corporal e posteriormente se tornou um elemento cênico, porém nas mãos de Márcia ganhou outro contorno, digamos mais filosófico e conceitual,

Em relação à linguagem de movimento, no grupo tínhamos biótipos diversos. Márcia, por exemplo era longilínea, o que se revelava nas peculiaridades de seus movimentos. Curiosamente, as demais tinham características distintas: Giselle, uma brevelínea (diz-se do indivíduo cujo corpo é mais baixo e largo do que o padrão normal), e Andrea uma normolínea (diz-se do indivíduo de estatura mediana), o que proporcionava uma integração de corpos distintos, em contraste com os corpos de baile em que todos têm o mesmo perfil, altura, conformação física e cor da pele.

Conceitualmente, considero o trabalho atual de Márcia inspirador, porque questiona a vida e suas relações. Em “Na vida por um fio”, obra dela, há um questionamento social, sobre as instabilidades e os riscos, isso através da arte. Iniciativas como essa do

EnDança e outras têm reverberações que transcendem a dança, e no caso das obras de Márcia o teatro se tornou um parceiro inseparável.

4.2 GISELLE RODRIGUES

Giselle Rodrigues tornou-se coreógrafa, bailarina, atriz. Mestre em arte contemporânea e doutora em artes cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da UnB, é professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Foi coreógrafa convidada do American Dance Festival (1993), estudou coreografia na London Contemporary Dance School at The Place (1997-98) e desde 1997 é diretora do BaSiraH - Núcleo de Dança Contemporânea de Brasília e responsável pela montagem de mais de 20 espetáculos com foco na dança-teatro.

Em 2013 e 2106 realizou com grupo Teatro do Instante criações dirigidas por João Brites, do grupo O Bando de Portugal. Em 2014-2015 foi contemplada pelo Rumos Itaú Cultural com o projeto de pesquisa Aisthesis. Em 2016 ganhou Prêmio Sesc do Teatro Candango nas categorias melhor atriz, melhor direção e melhor espetáculo, pelo espetáculo *Fio a Fio*.

Colabora com curadoria do MID - Movimento Internacional de Dança, festival de dança de Brasília.

4.2.1 Entrevista e comentário

LUIZ – Como foi sua aproximação do EnDança?

GISELLE – *Aos 13 anos de idade, me aproximei do EnDança por intermédio de minha irmã, que já fazia parte do grupo. O EnDança ensaiava no Núcleo de Dança da UnB, e lá fiz várias aulas com Luiz Mendonça, juntamente com o elenco.*

LUIZ – Como foi a recepção ao novo ambiente?

GISELLE – *Como eu era muito jovem, fazer aulas com um grupo de dança já formado era uma grande novidade. E também era a primeira vez que experimentava aulas de dança. Era um ambiente acolhedor, as aulas eram divertidas e desafiantes ao mesmo tempo. Havia uma atmosfera constante de descobertas de possibilidades de maneira lúdica, e isso atraía muito. Dava vontade de continuar.*

LUIZ – Sentia-se pertencente?

GISELLE – *Não sei se consigo responder a essa pergunta. Naquela época, nem tinha muito a noção de me sentir ou não pertencente. Mas não me sentia intrusa, necessariamente. Eu convivia bem com todas as pessoas, gostava das aulas.*

LUIZ – Tinhas liberdade de opinião?

GISELLE – *Sim, pelo que me lembro.*

LUIZ – Do que viveu, o que ainda habita em você e no teu trabalho?

GISELLE – *Acho que a experiência de começar dança com o EnDança me deu toda a base para o que hoje desenvolvo no trabalho artístico na dança e no teatro, e também no âmbito pedagógico. Nesse sentido, me sinto bem privilegiada, pois foram ensinamentos que estimulavam autonomia, descoberta das próprias potencialidades, não só na perspectiva da fisicalidade e possibilidades expressivas do corpo que dança e da gestualidade, como também de valorização da singularidade das ideias e da criação.*

Comentário

Para analisar a obra de Giselle, temos que nos reportar ao seu início, ao seu contato com a dança, a sua história de infância recatada, em cidade de interior, educação rígida. Era muito jovem e tímida quando se aproximou do EnDança, e as inúmeras experiências, corporais e sensórias despertaram sua força, sua identidade. Ouso afirmar que foi um processo de libertação, pois revelou uma mulher de muita garra e que tinha e tem muito a dizer. Giselle trilhou um belo caminho no cenário artístico e acadêmico.

Após o EnDança, Giselle produziu dezenas de obras. Ainda que eu elegeisse uma, nas outras haveria elementos que revelam a presença da gênese. Pós-EnDança, a aproximação de Giselle com o teatro, como atriz e como diretora, foi também imediata, de modo similar ao que aconteceu com Márcia.

Em todas as suas obras percebe-se que há inicialmente uma dramaturgia como base, algo que no EnDança não acontecia; o máximo que alcançamos foram as sensações e as consequentes emoções. Imagino a ansiedade dela, após o fim do EnDança, para se

expressar como indivíduo e coreógrafa. Vê-la falar sobre a visão que tem do mundo foi e é fascinante.

Giselle tem uma qualidade de movimento excepcional, diretamente ligada às inúmeras texturas de movimento que ela consegue acessar, algo pouco visto nas intérpretes que conheci.

4.3 ANDREA JABOR

Graduada em Música pela UnB, desenvolve trabalhos como coreógrafa, professora e diretora de espetáculos de dança e teatro. Pesquisa o samba e realiza um trabalho de desenvolvimento cognitivo com bebês.

4.3.1 Depoimento e comentário

Quando perguntada sobre sua vivência, Andrea optou por um depoimento, aqui transcrito.

Mais algumas palavras sobre a experiência como bolsista, na UnB:

O trabalho que realizei com bolsista na UnB sob a orientação de Luiz Mendonça foi nada menos que excepcional para mim! O Luiz me estimulou a investir na minha criatividade, dando aulas para outros adolescentes e crianças. Ele me dava input sensorio, perceptivo e criativo e eu captava sua orientação e seguia o meu caminho e intuição. Esta liberdade em fazer e esta aposta no meu potencial pelo Luiz foi fundamental para eu descobrir e fortalecer o meu caminho como coreógrafa. Ali com o Luiz dei os meus primeiros passos. O Luiz tinha criado junto com a Viviane Rodrigues um grupo de dança chamado Lápis Lazuli, que apresentava coreografias superbacanas na universidade e pela cidade. Eu já tinha visto e achava o máximo! E quando fui trabalhar como bolsista do Luiz para a pesquisa do CNPq tive a chance de coordenar aulas e fazer novas coreografias para esse grupo. Foram minhas primeiras coreografias. Juntos, fizemos um trabalho lindo de pesquisa e criatividade na dança que foi registrado em texto, vídeo e fotografia.

Comentário

Andrea Jabor foi selecionada, entre outras intérpretes, sobretudo por ter desenvolvido seu trabalho enfatizando o aspecto da pedagogia do corpo, ainda que tenha um belo repertório de obras coreográficas, entre elas *Areia e Mar*, a sua estreia como coreógrafa, baseado em matrizes afro-brasileiras. Sua paixão pelo samba fez com que estabelecesse importantes parcerias com artistas ligadas/os a essa linguagem. Mas retomando o motivo de sua escolha: embora muito jovem, ela já havia conhecido muitas culturas nas muitas viagens com sua família, e soube absorver o essencial de cada uma.

Oriunda do curso de Música da UnB, começou a trabalhar como bolsista do CNPq, momento em que agregou seu conhecimento musical às práticas de formação corporal, elemento importante para o desenvolvimento da segunda infância e da adolescência.

Enquanto pesquisadora estabeleceu uma relação de cumplicidade com as crianças e jovens do grupo Lápis Lazuli que participavam do processo de pesquisa. No Lápis Lazuli, participou de vários eventos junto com o GedunB e o EnDança. Soube aproveitar as experiências vividas naquele espaço, deu-lhes continuidade e imprimiu ainda mais a sua marca e identidade em seus trabalhos. Uma das reverberações mais significativas em relação ao desenvolvimento cognitivo, seu trabalho com bebês e suas mães, um aprofundamento, tem sua gênese nas pesquisas realizadas com os pré-adolescentes que a fizeram refletir sobre o desenvolvimento afetivo e cognitivo dos mais jovens e sobretudo os bebês.

Em sua nova pesquisa, aprofundou seus estudos sobre o papel determinante formação do sistema nervoso na primeira infância é determinante. Segue-se um trecho de sua fundamentação:

Corpo + Chão, um novo brinquedo. Em tempos de confinamento em que nossa mobilidade ficou muito reduzida e em casa, o chão tornou-se um novo aliado e pode nos ajudar a entrar em contato com as sensações, recuperar a mobilidade e o vínculo com o meio. O chão é o lugar onde um bebê se desenvolve e alcança suas conquistas motoras. Onde experimenta cair, ceder, empurrar, puxar, alcançar, apoiar, rodar, girar, rastejar, rolar, deslizar, enfim... é no chão que estruturamos nosso movimento. E onde organizamos as bases do sentido do movimento. Na infância, exploramos as experiências com nosso corpo e nosso peso. Aprendemos pelo corpo, mas depois que ficamos adultos deixamos de lado o corpo e nos desconectamos das vivências e experiências que trazem sentido ao movimento. Balançar, entrar, sair, esconder, cair,

empurrar, sacudir, puxar, soltar, apoiar, sustentar, entregar...e tantas outras. É preciso mergulhar na sensação do movimento, tal qual uma criança, com entrega, que não teme, e se deixa levar.

Vamos explorar este alfabeto de movimento e sensações que o movimento nos traz quando vamos ao chão e estabelecemos um vínculo primordial com a mãe-terra e com a gravidade. A proposta é que possamos redescobrir a alegria de mover e brincar com o corpo para nos conectarmos com nossa essência, nosso fio interior, nosso próprio corpo, que nos dá a noção de presença e pertencimento. É na experiência e na sensação do movimento que o brincar com o corpo traz que encontramos a afirmação da própria vida, porque compreendemos mais a fundo os sentidos do movimento. Assim convido todos a explorar comigo esta oficina corpo-virtual intitulado corpo + chão, um novo brinquedo (Andrea Jabor).

Cito também algumas considerações sobre essa pesquisa, estabelecendo relação direta com um dos princípios fundantes da metodologia do EnDança: os movimentos básicos, que como as cores primárias nos fornecem infinitas possibilidades de matizes a serem criadas. Andrea foi no cerne da questão: desenvolver os movimentos ancestrais, inatos e potencializá-los, proporcionar os estímulos nervosos que bem aplicados fornecem o estabelecimento de redes neurais, contribuindo para o desenvolvimento psicomotor.

Sabemos que o melhor momento para esse desenvolvimento está na educação infantil, aquela a que não damos prioridades; entregamos essa responsabilidade para profissionais normalmente com pouca experiência.

4.4 ARTE E VIDA

Por vezes, por pura rebeldia não íamos para a sala de aula das turmas do Departamento de Artes, nas disciplinas Corpo e Movimento, da Licenciatura em Educação Artística do Departamento de Artes Cênicas da UnB. Pegávamos nossos veículos, eu minha moto, e íamos para as cachoeiras, para fazer aula lá ou para desfrutar o que o espaço nos fornecia. Por isso não havia comando, a natureza estabelecia as demandas, o sol nos provocava o contato direto, eram brincadeiras, afetos e boas risadas. A descida e a subida já eram em si o trabalho neurológico e muscular proposto. No trabalho pedagógico desenvolvido

pelo EnDança, tanto na transmissão do conteúdo formal quanto na produção artística e nas ações em sala de aula, o corpo discente também era tocado pela relação de afeto no aprendizado. Em determinado momento de minha trajetória, ainda que o afeto fosse uma constante na minha relação com o alunado, eu não tinha a real consciência do efeito potencializador desse tipo de relação pedagógica. Por esse motivo me pareceu importante registrar alguns comentários recentes sobre as reações que esse processo provocou em tantas pessoas por esses anos.

4.4.1 - Relatos de alunos e alunas

“Através dessa matéria pude entender que ter muitos textos para ler ou trabalhos para fazer não é garantia de aprendizado, e isso fica como uma lição para quando eu for começar a lecionar. Também gostei muito sobre como a matéria tem uma preocupação com o ser humano, tivemos a oportunidade de discutir questões sobre ética; por exemplo, quando vimos o vídeo da mulher que se cobriu com notas de 10 reais, tivemos a oportunidade de discutir também sobre questões raciais e muitas outras. Encerro minha participação nessa matéria muito grato por tudo que vi. Obrigado, professor.” Guilherme, aluno em Práticas Experimentais.

“As aulas de Práticas Experimentais, em sua grande maioria, conseguiram tocar no meu íntimo a partir de assuntos polêmicos, normais e até mesmo desvalorizados em nosso cotidiano tão corrido. Sinto que temos muita abertura na aula para trocas e que somos ouvidos e apreciados. E quase sempre me emociono com a forma sincera como tocamos os assuntos. Fico triste por não termos tido muitas atividades corporais, mas realmente espero conseguirmos remediar isso quando as aulas presenciais voltarem.” Sara, aluna em Práticas Experimentais

“A disciplina Prática Experimental em Produção Cultural foi muito importante pra mim, pois mesmo sendo de outro curso eu pude tirar bastante proveito de tudo que foi passado durante as aulas. Os projetos e os debates realizados durante o semestre agregaram bastante à minha formação, mas também foram essenciais para deixar esse momento terrível

que estamos vivendo mais leve. Lembro particularmente de um dia em que eu estava bem mal e pensei em não entrar na aula, mas mudei de ideia de última hora e acabou sendo uma das melhores aulas do semestre pra mim, e melhorou em 100% o meu dia. Foi incrível interagir com colegas de outros cursos, compartilhar um pouco das vivências do meu, e ainda assistir diversas expressões artísticas. De verdade, essa disciplina foi pra mim como um respiro em meio a dias caóticos. Espero poder encontrar todas essas pessoas quando todo esse pesadelo passar. Luiz, obrigada por ser essa pessoa iluminada e esse professor incrível que nos deixa à vontade para sermos nós mesmos, estou ansiosa para aprender mais com você.” Maria Cristina, aluna em Práticas Experimentais.

“Considero, então, a disciplina como uma expansão da noção que eu tinha sobre buscar entender e se surpreender com as diferenças e com a vida plural das pessoas. Na disciplina, a questão sentimental foi bastante abordada e isso foi de grande importância nesse período pandêmico. Poder dialogar com outras pessoas acerca dessa mistura emocional causada pelo isolamento, entre outras coisas, permite uma expressão de sentimentos, vontades, desejos e muitas outras coisas. Tudo isso colaborando para entendermos que, enquanto seres humanos, somos produtores de cultura e que ela se manifesta de diversas formas. Deixo, então, meus agradecimentos ao professor Luiz EnDança e à monitora Carol Higa, pela oportunidade de ter participado das aulas e dessa dinâmica toda. Desejo tudo de bom para vocês nas caminhadas que trilhar e muitas alegrias que são as maravilhas da vida. Um abraço!” João Pedro aluna em Práticas Experimentais.

“Dentro das minhas experiências, as aulas foram muito importantes pro meu desenvolvimento pessoal em relação às práticas empíricas e de expansão de percepção do corpo como instrumento de expressão. Os debates sobre a dança e liberdade inovadora da dança contemporânea me fizeram vê-la de uma forma diferente da que tinha antigamente. Com uma didática excelente do professor, as aulas só agregaram à minha formação acadêmica e cidadã.” Douglas Mota, aluna em Práticas Experimentais.

“Participar dessa disciplina foi uma experiência única, principalmente pelo momento que estamos vivendo, em isolamento há mais de 1 ano, sem contato efetivo com o mundo externo por trás das telas. A partir das aulas, das discussões com a turma e dos vídeos dos projetos das turmas anteriores, pude me lembrar de como as coisas eram antes da pandemia, e ver quantas coisas já foram experimentadas e como ainda temos muitas outras para colocar em prática. Isso fez com que eu renovasse as minhas energias, pensar que, apesar de estarmos vivendo um momento difícil e delicado, ainda temos um mar de possibilidades a serem exploradas.” Thaís, aluna em Práticas Experimentais.

“Fui aluna em duas disciplinas. A primeira, logo no início da graduação, trabalhou o corpo e o movimento, a interação e amizade. Poucas disciplinas aproximam tanto com tanta suavidade de diálogo e profundidade de interação e vontade de estar ali presente! Observei como uma lista de presença não significa estar verdadeiramente presente em aula, em uma atividade, e menos ainda uma troca de saberes entre discentes e docente, assim como foi com Luiz Mendonça! Um pouco mais tarde, fiz a disciplina de Projeto 2. Como não poderia deixar de ser, foi possível aliar o melhor de cada um para a realização de um projeto, sem sofrimentos na aprendizagem para alcançar uma nota, contudo, com a presença generosa do professor a qualquer tempo. No decorrer do curso, ele sempre foi presente para tirar qualquer dúvida, ouvir, dar apoio, independente dos cargos que foi desempenhando no curso. Um professor memorável em banca, por competência e doçura que impulsionam a avançar, um mestre dedicado que quero contar com seus ensinamentos toda vez que for possível!” Elena, aluna em Práticas Experimentais.

Aprendemos muito, pois o que hoje chamamos de método foi um princípio de relação entre pessoas para realizar arte, com cumplicidade e afeto

CONCLUSÕES

Por pura rebeldia, trocávamos a sala de aula pela piscina de água mineral – para quem não conhece, fica dentro do Parque Nacional de Brasília, local frequentado pelos “alternativos”, iogues, budistas ou atletas que chegavam às 6 horas da manhã, para praticar seus rituais. Nossa turma chegava lá pelas 8 horas. Mais uma vez não havia comando, naturalmente as pessoas se colocavam ao chão e iniciavam um alongamento, hábito adquirido nas nossas práticas semanais; alguns faziam caminhadas, outros nadavam grandes distância, outros faziam um tai chi... sim, era uma proposta de aula que prescindia de comando, as próprias pessoas seguiam suas demandas e desejos. Residem aí alguns dos princípios básicos das nossas práticas estudadas até aqui: ludicidade, ousadia e autonomia nas atividades.

Para comprovar que a pesquisa do EnDança nas décadas de 80 e 90 reverberou nos trabalhos das integrantes do grupo, a proposta deste estudo, tratamos desde as estratégias de conformação de grupos e companhias antes do período estudado, do advento e evolução da dança contemporânea, apresentamos as propostas pedagógicas anteriores e as comparamos com novas metodologias, e tratamos da estruturação do grupo EnDança.

Traçamos um panorama detalhado do que foram os 16 anos de existência de um grupo semiprofissional dentro de uma universidade, a UnB, e as suas inúmeras possibilidades de diálogo com ciências correlatas. Nesse detalhamento procuramos relatar, também com pormenores, as atividades que foram desenvolvidas, que por serem autorais e únicas naquele período, precisavam ser bem compreendidas.

A metodologia de pesquisa proposta, entrevistas e depoimentos, tornou o lugar de fala das integrantes fundamental para o entendimento do desenvolvimento de um processo colaborativo em dança.

Abordamos, ainda que sem aprofundamento, a relação da dança com a formação da nossa sociedade e a relevância do corpo nesse processo.

No ensino da arte, novas pedagogias e novas estratégias estão em desenvolvimento e são fundamentais para estabelecermos um diálogo claro com nossas alunas e alunos. É imperativo o investimento em grupos ou artistas que pesquisem, que busquem novas

linguagens, pois o entretenimento está transformando a arte em algo reduzido a padrões e soluções que se repetem. Estamos evoluindo na comunicação, a tecnologia nos auxilia nisso, mas conceitualmente estamos defasados.

Durante essa minha trajetória, pude perceber que, artista ou educador, meu trabalho caminhou nessas duas áreas extremamente integradas. A convivência por tantos anos gerou, além de competências, muitos amores; as pessoas ligadas ao EnDança, como os integrantes do GedunB, continuam se relacionando até hoje, viajam de estados diferentes para se encontrar, celebrar o que viveram. Produzimos uma fábrica de amigos e amigas.

Nesse processo colaborativo, no qual não havia hierarquia, tampouco comando central, nossas responsabilidades eram partilhadas na medida das demandas, o que para nós significava que todos tinham direito à fala sobre tudo; não delegávamos tarefas, não havia comando, mas princípios e cumplicidade. E essas estratégias e métodos de aprendizagem gestadas nessa experiência acabaram sendo aplicadas nas atividades com os alunos nas aulas regulares dos cursos do Departamento de Artes da UnB, desenvolvidas paralelamente.

Não podemos esquecer que quando esse trabalho era realizado, não tínhamos a perspectiva nem a pretensão de criar um método, estávamos buscando outras formas de desenvolvimento e de linguagem de movimento. Mesmo depois de 16 anos de existência, não nos dávamos conta de que toda aquela experimentação tinha gerado um método, isso só começou a ser percebido quando as integrantes do grupo iniciaram seus próprios trabalhos e ficou claro que havia algo mais por trás de tudo o que estava surgindo. Embora eu tenha restrições em definir como método, pois esse trabalho tem princípios, ideias e parâmetros, mas não regras, o fato é que essa sequência de experiências e vivências acabou por determinar um novo modo de desenvolver o corpo e a dança.

A continuidade de um princípio metodológico ficou demonstrada tanto na dança contemporânea naquele período e nas influências desse movimento que transcenderam os limites da dança quanto nas entrevistas das integrantes selecionadas, em cujos trabalhos atuais se percebe sua gênese.

Esse trabalho sempre esteve em consonância com a norma de conduta das universidades federais, o nosso querido tripé ensino, pesquisa e extensão, que resume nossa função na sociedade: no ensino, com nossas aulas regulares e atividades afins; na pesquisa,

com experimentações e busca de novas linguagens; e na extensão, levando à comunidade como um todo aquilo que é produzido na. Essa a razão pela qual vejo, em meu trabalho, arte e educação como indissociáveis; essa relação íntima e parceira entre essas duas frentes determinou meu perfil de educador, mais do que de artista.

Para mim, depois de mais de quarenta anos sendo as duas coisas, a gente percebe que somos uma coisa só, cumprindo a missão básica da vida, criar e recriar. Não é o que fazemos sempre, nos palcos ou em sala de aula? Em minha área de atuação as coisas se fundem ainda mais, somos o que expressamos, dançamos o que somos. Quando “ensinamos” ou facilitamos o aprendizado, estamos falando de vida e das relações em sociedade.

Depois de certo tempo comecei a me dar conta das implicações de minha atuação nas duas áreas. Não se trata só de arte ou de educação. Além dos conteúdos que constam nas ementas, há umas linhas muito pequenas, que só o coração lê, mas a gente só vai perceber isso depois de um tempo. Não temos, durante nossos percursos, a real ideia de como impactamos nossas e nossos alunas e alunos, tanto para o bem quanto para o mal.

Por que digo isso? Porque como arte-educadores temos nas mãos todas as ferramentas para promover, criando prazer sobre o que é aprender, proporcionar a evolução, tanto como profissionais quanto como pessoas. Infelizmente, ainda temos uma parte de educadores conservadores, que por vezes colocam no foco primordial apenas os conteúdos formais e, como em todos os setores da sociedade, alguns de nós utilizam essa posição de educador como uma ferramenta de poder, esquecendo que não somos os sábios, somos facilitadores, aqueles e aquelas que dão impulsos, apoio e as apresentam algumas certezas no momento preciso.

Os rastros que deixamos nunca serão esquecidos, não importa a qualidade deles. Apesar de ter ministrado aulas em universidade por 42 anos, prioritariamente para jovens, pude vivenciar, ainda que por pouco tempo, o ensino infantil. Há encanto e responsabilidade nesse universo, tão delicado e tão querente, devemos ter um cuidado maior com o início do desenvolvimento cognitivo. O trabalho desenvolvido pelo EnDança, como espero ter podido demonstrar, atesta que é possível associar prazer ao aprendizado.

O fato de termos tido contato com faixas etárias diferentes nos permitiu perceber a importância do desenvolvimento psicomotor sobretudo no Ensino Infantil e Fundamental.

Infelizmente, uma inversão de valores nos leva a delegar a responsabilidade do ensino infantil aos educadores menos experientes e a não darmos a importância necessária ao início do desenvolvimento com todas as suas peculiaridades e implicações.

Talvez e ou certamente por isso, imprimi em meu processo pedagógico dimensões que deveríamos aplicar no ensino de modo geral: emoções, inspirações por vezes em um conteúdo, por vezes em um movimento, ou umas boas gargalhadas.

Creio importante lembrar, também, que esse processo colaborativo foi um movimento de toda a comunidade artística e cultural de Brasília. Em reação à repressão e contenção dos anos de chumbo, na capital as criações em todas as áreas artísticas afloraram de uma forma estrondosa, ainda que não divulgada pela mídia nacional. Brasília seguiu firme em sua proposta de reerguer a qualidade da produção artística e obteve como resultado sua inevitável projeção no cenário nacional, como nos casos icônicos de Cássia, Eller, Legião Urbana, Zélia Duncan e o próprio EnDança, que transcendeu as fronteiras nacionais, levando sua produção a inúmeros países das Américas e da Europa. O mesmo aconteceu com outras regiões do país, foi um lindo despertar da cultura nacional.

Na questão pedagógica e da pesquisa da dança contemporânea, o trabalho do EnDança, inicialmente inspirou e provocou uma mudança das propostas nas escolas de dança. Dessas academias começaram a surgir grupos cuja produção enfatizava a diferença entre o trabalho de ensino da dança e a produção de pesquisas artísticas, e com isso finalmente Brasília se integrou no cenário do país e ao mesmo tempo, provocou um crescimento exponencial nas produções locais. No Teatro Nacional de Brasília, atualmente “interditado” (“Em janeiro de 2014, no rastro da tragédia da Boate Kiss, o Teatro Nacional foi fechado por recomendação do Corpo de Bombeiros e do Ministério Público, por não atender a normas de acessibilidade e segurança vigentes”. Google, 19 dez. 2022), naquela época foram apresentados espetáculos em grande quantidade e grande diversidade, suas três salas – Villalobos, Martins Penna e Alberto Nepomuceno – viviam permanentemente ocupadas com produções locais, festivais e eventos nacionais e internacionais que impulsionaram a exportação da cultura local. Foi um movimento único com características peculiares, fruto da miscigenação cultural característica da cidade.

A universidade com seus cursos regulares em artes, dialogava com a produção local, a de seus/suas docentes eram também artistas em atividade, o que definiu um padrão de diálogo permanente com a comunidade, tornou a UnB uma extensão da produção e realização da arte e da cultura e vice-versa: o que se produzia fora dela retornava como conteúdo no desenvolvimento de seus cursos.

Acima de tudo, o que aconteceu em torno do trabalho do EnDança foi um movimento que arregimentou um número grande de artistas e amigos, formando uma rede que perdura até hoje.

5.1 -Educador e Artista

Esse diálogo de competências tem, em si, uma propriedade muito especial: se porventura o educador for simultaneamente um artista e sua área de atuação como educador forem as linguagens artísticas, esse profissional desenvolverá estratégias diferenciadas, não muito comum nas áreas “duras”, ainda que eu já tenha me deparado com professores(as) dessas áreas, menos flexíveis, com boas estratégias em sua metodologia. Mas são exceções.

Posso discorrer sobre essa abordagem metodológica ou estratégia de ensino, citando inicialmente várias premissas que nos permitirão, enquanto arte educadores, estabelecer um método singular e afeito as aproximações.

A primeira premissa é ter ciência que não existe uma aula igual a outra. Sempre relacionadas às turmas, elas sempre serão desiguais e heterogêneas. Isso nos obriga a estar sempre atentos e ter a leitura das turmas e do momento da aula. Enquanto esperamos os alunos e as alunas chegarem para o início da aula, nosso foco se configura na observação dos itens acima mencionados. Por isso, tenho como prática de preparação de aula, estabelecer apenas o tema central que será desenvolvido, levando em conta as observações de como as pessoas chegam para a atividade, o que, muitas vezes, nos obriga a alterar propostas. Posso citar que na UnB, onde eu oferecia várias disciplinas de práticas de corporais, determinadas situações me levavam a propor uma rebeldia e eu convidava a turma para irmos a passeios pela natureza, de modo que aquilo que iria ser vivenciado em sala de aula poderia ser aplicado de forma sutil, no contato com a mesma. Devemos também ter um extremo cuidado na condução das disciplinas. Mesmo que tenhamos uma ementa que indica o tema, o desenvolvimento do

universo da aula será sempre a partir dessas observações sutis. Assim, nos tornamos facilitadores, pontes para a troca de informações.

A segunda premissa, surge no desenrolar das aulas, quando nos colocamos como um igual, derrubando a hierarquia presente na educação de modo geral. É quando alcançamos um tipo de cumplicidade que transforma uma aula em um encontro, quando o bem estar da turma é mais importante que o conteúdo. Aliás, em alguns momentos é saudável abrir mão deste, em função de um bem maior, que é a confiança. Eu diria que essa premissa transforma o facilitador em um amigo e esse sentimento permite uma absorção densa do conteúdo. Portanto, confiança gera para o aluno a sensação de pertencimento e a sala de aula torna-se um lugar de encontrar amigos e trocar informações sobre um determinado conteúdo.

A terceira premissa se inspira em um pensamento didático. Uma boa aula é quando a turma fala mais que o professor. Em outras palavras, quanto maior for a participação do aprendizando, mais sólida será a absorção dos conteúdos. Estimular essa prática transforma as turmas e seus integrantes em co-autores do momento aula. Ainda que percamos partes do conteúdo, o que for absorvido terá maior profundidade e solidez. Destruir esse mito do professor como ícone do momento aula é a força dessa premissa. Sabemos que enquanto educadores, eventualmente sabemos um pouco mais, por vezes muito mais, mas sempre nos colocaremos ao lado deles(as), posto que somos parceiros(as) na construção desse momento sublime.

A quarta premissa é sobre como iremos avaliar individualmente os(as) integrantes da turma, Primeiro, devemos considerar que cada indivíduo tem uma base de informação diferenciada, Portanto, o que é um grande obstáculo para uns poderá ser um detalhe mínimo para outros. Isso nos leva a pensar que devemos cuidar para que a proposta esteja de forma razoavelmente equilibrada, para que não causemos frustrações, apenas conquistas. Essa sensação de vitória é um elemento básico, para a formação psicológica dos indivíduos. Cada um leva para o momento aula um grau de informações, uma base de conhecimento adquirido anteriormente, essas peculiaridades precisam ser detectadas por nós educadores(as), para que possamos dar ao mesmo tempo uma sensação de vitória e contribuir, de fato, para a construção de novos conhecimentos.

Essas quatro premissas não são regras absolutas, mas apenas indicação de caminhos. O arte educador usa sobretudo a sua sensibilidade, é como cultivar orquídeas: muito carinho e aplicação e jamais confundir esta última com eficiência a qualquer custo. Respeitar cada indivíduo e cada momento torna nosso trabalho mais contundente.

Como essas premissas chegam aos aprendizados? essa pergunta é respondida, pelos comentários que cada aluno(a) faz em nossa roda de avaliações, somada à um pequeno texto que peço para que me enviem.

As roda de avaliações são um elemento que informa não só ao professor, mas à turma como um todo, o que o conteúdo foi absorvido durante o processo.

Resta-me nesta proposta, buscar através de consultas à dois egressos do curso de Produção cultural e uma bacharelada do mesmo curso, que vem me acompanhando como monitora voluntária em várias disciplinas:

Consulta 01

Elena -Especialista em Educação em Direitos Humanos, Diversidade e Questões Étnico-Sociais ou Raciais (FACUMINAS), Bacharel em Serviço Social (UFF) e Produção Cultural (UFF). Premiada com a Lâurea Acadêmica (UFF - 2014)

“Eu tive o privilégio de estudar com o professor Luiz Mendonça em três disciplinas. Ter aulas com ele, significou experimentar a conjugação perfeita entre o saber que desperta a criticidade e a criatividade tão bem dosada com a poesia que valoriza o potencial de cada estudante. A primeira disciplina, logo no início da graduação, trabalhou o corpo e o movimento. A interação do aprendizado com a amizade. Ele nos reunia em diversos lugares do IACS e era dinâmico, intenso, amigo, valorizava o que cada um trazia para a aula e era simplesmente mágico estar ali. Poucas disciplinas aproximam tanto com tanta suavidade de diálogo e profundidade de interação e vontade de estar ali presente! Observei como uma lista de presença não significa estar verdadeiramente presente em aula, em uma atividade e menos ainda uma troca de saberes entre discentes e docente, assim como foi com ele. O formato das aulas era circular, podíamos nos ver, nos olharmos, nos sentir próximos e a atuantes. Ele nos ensinava com brilho nos olhos e doçura, sem deixar de abordar os temas propostos, porém, otimizando o tempo de tal forma e com tanto talento, que dava a sensação do tempo passar

rápido sem querer que acabasse. Lembro das quantidades de fotos que gostávamos de tirar (risos), lembro da importância de compreender os tópicos e dizer o que pensávamos! A segunda trabalhou uma das disciplinas do curso de graduação em Produção Cultural sobre dança. A distância de um semestre para outro, ou seja, um período tão perto do outro, fez com que ele surpreendesse com novas abordagens sem perder o aspecto criativo e dando novas contribuições para a formação. A terceira disciplina, foi uma experiência surpreendente! Tratava sobre Projetos e ele conseguiu reunir uma turma inteira, potencializando o conhecimento de cada indivíduo, na construção coletiva de um projeto final. Cada pessoa contribuía e participava com o que mais dominava ou conhecia, sem deixar de participar da construção do projeto como um todo. Aliar conhecimentos para a realização de um projeto, fez com que possível aprender e compartilhar algo bom de cada um sem sofrimentos para alcançar uma nota, contando com a presença generosa do professor a qualquer tempo. No decorrer do curso, ele sempre foi presente para tirar qualquer dúvida! Independente de estar ou não inscrito em sua disciplina ou dos cargos que ele foi desempenhando na instituição, sempre estava disposto a ouvir, dar apoio e colaborar com o que fosse solicitado. Tanta competência e nobreza que ele possui, me fez querer tê-lo na banca. Mais uma vez, sua sensibilidade e contribuições só poderiam tornar um momento tão decisivo em algo agradável e nova fonte de incentivos para continuar caminhando nos estudos. Um professor memorável! Um incentivador competente e comprometido! Um mestre dedicado que quero contar com seus ensinamentos toda vez que for possível!”

Comentário

Elena é uma dessas pessoas que, com mínimas condições financeiras de sobrevivência, faz fogo com duas pedras. Dotada de uma intelectualidade excepcional, vem enfrentando o sistema cruel da Universidade, que não permite que o discente possa trabalhar pra sobreviver e seguir com as demandas da grade curricular. Ainda assim conseguiu cursar com excelência duas graduações e receber a Lâurea

Por ter esse perfil, Elena, ao participar das disciplinas, sempre teve um olhar atento e crítico. Suas observações sempre foram relevantes e ela pôde, de maneira integral, perceber e vivenciar essa metodologia do amor, que é a base do que desenvolvo como Educador Artista.

Elena, com sua perspicácia, era, além de aluna, uma cúmplice nas minhas ações.

Consulta 02

Graziela - Aluna do curso de Produção Cultural e servidora pública na Universidade Federal Fluminense

Em um primeiro momento achei que seria fácil falar das aulas do Luiz, mas é muito difícil para mim transformar sensações em palavras. Digo isto porque as aulas sempre foram mais do que a apresentação de conceitos. Sempre houve uma preocupação com o despertar da análise crítica e política do que era apresentado. Os conceitos eram historicamente apresentados em uma linha de fácil entendimento. O fato de o professor ser um artista trazia ainda mais experiência do que era apresentado. Era uma mistura de ensino, direcionamento e troca de experiências que traziam ainda mais riqueza para o conteúdo. Mesmo com todas as dificuldades do ensino remoto, houve uma preocupação clara com os conteúdos e com o entendimento dos mesmos pelos alunos. E havia também uma preocupação em estimular a liberdade criativa dos alunos. Havia um incentivo para que os alunos levassem os conteúdos apresentados em aula para a vida”.

Comentários

Excepcionalmente, inclui Graziela apesar dela ser ainda bacharelanda do curso de Produção cultural. Ela foi minha monitora voluntária por dois semestres, tem muita experiência em Produção Cultural e em administração, e demonstrou muita solidariedade, no período de aulas remotas, quando, por carinho, se ofereceu para me ajudar nas aulas, pois eu tinha muita dificuldade com essas plataformas. É incomum esse tipo de atitude, creio que a forma como conduzo as disciplinas desperta esse tipo de resposta. Ela coloca com muita propriedade como é difícil expressar emoções em palavras. Com certeza minha forma de condução das aulas tem essa capacidade de fazer brotar emoções, uma estratégia para que o conteúdo seja agradável e de fácil assimilação, seja presencial ou remoto.

Consulta 03

Camile aluna formada pela Educação Física

Meu nome é Camille, fui aluna do curso de Educação Física da UFF em 2014 e cursei uma disciplina eletiva com o professor Luiz, no IACS. Como não era o meu curso, eu fui um pouco insegura e "com medo" do que me esperava. Ao chegar lá me deparei com o Luiz, um cara alto-astral, com um sorriso de orelha a orelha. Fez com que eu me sentisse acolhida desde o primeiro segundo e tenho certeza que todos que cursavam essa disciplina comigo se sentiam assim. O Luiz foi mais que um professor, foi um amigo. Um cara com o qual a gente podia contar. Lúcido, sábio, a frente do seu tempo. Capaz de conquistar qualquer um com sua escuta calma e compreensiva. Depois de tantos anos ainda tenho muitas lembranças boas de suas aulas que, sem nenhuma dúvida, significaram muito para mim.

Comentário:

Como minhas disciplinas eram também optativas, sobretudo para os cursos afins, as vezes, nem tanto, pois era de conhecimento de alunos de outros cursos que nossa prática ia além dos conteúdos específicos, tratávamos sobre assuntos que diziam respeito a formação. Porem, íamos além e tratávamos da formação do indivíduo, lembrando que não basta ter conhecimento do conteúdo, mas é preciso ter maturidade e conhecimento para contribuir na formação dos alunos de forma integral.

*Façamos da interrupção um caminho novo...
Da queda, um passo de dança... Do medo, uma escada...
Do sonho, uma ponte... Da procura, um encontro!*

Fernando Sabino

Grato.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AKKARI, P. F. Sigmund Freud. **Info Escola**. Biografias, Psicanálise. Disponível em: <https://www.infoescola.com/psicanalise/sigmund-freud/>. Acesso em: 20 dez. 2022.
- ALVES, A. A. Ivaldo Bertazzo, o mestre do gesto expressivo. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, p. 745-753, set-dez 2019.
- ANDRADE, R. O. Gestão Ambiental. Enfoque Estratégico Aplicado ao Desenvolvimento Sustentável Capa comum – 1 janeiro 2004, Pearson 2011
- ANEDA, R. T. AR São Paulo, Revista Isto é, Pág. 1, 8 de ago. de 2022
- BEZERRA, J. História da dança. Rio de Janeiro, Pág. 1, Revista ISTO É, 2011.
- BRITO, G. R. **Abordagens cênicas inventivas: Prática Aisthesis**. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, Brasília.
- CAMASMIE, Artista Plástico Roberto Camasmie, Rio de Janeiro, Pág. 1, Revista ISTO É, 8 de ago. de 2022. Link <https://robertocamasmie.com.br/biografia/>
- COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Brasília, Senado Federal, 18 de novembro de 2011, Link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Comiss%C3%A3o_Nacional_da_Verdade#:~:text=Comiss%C3%A3o%20Nacional%20da%20Verdade%20%28CNV%29%2C%20abreviadamente%20Comiss%C3%A3o%20da,e%205%20de%20outubro%20de%201988.%20%5B%204%5D
- COMPANHIA Cinematográfica Vera Cruz. **Wikipédia**. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Companhia_Cinematogr%C3%A1fica_Vera_Cruz. Acesso em: 22 ago. 2022.
- CUNTO, Y.; MARTINELLI, S. **A história que se dança**. Brasília: Athalaia Pág. 3, 2005. Revista Prosa Verso e Arte, p. 53, 2010.
- DELOROY-MOMBERGER, Fundamentos epistemológicos da pesquisa: biográfica em educação 27 (1) • Abri 2011, .SCIELO.BR2011.
- DUARTE, M. **EnDança 35 anos**. Brasília: Athalaia, 2015.
- FAZENDA, M. J. Maria José Fazenda, Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações. Pág. 1 Edição Virtual, Revista Etnográfica, 2008
- GOMES, C. S. A.; SOUZA, F. S. Corpo e movimento: a importância da psicomotricidade na educação infantil. **Anais Educação e Formação Continuada na Contemporaneidade**. Publicado em 4 fev. 2020. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/amplamentecursos/236004-corpo-e-movimento--aimportancia-da-psicomotricidade-na-educacao-infantil/>. Acesso em: 22 dez. 2022.

GUARATO, R. Os conceitos de ‘dança de rua’ e ‘danças urbanas’ e como eles nos ajudam a entender um pouco mais sobre colonialidade, Goiás, Universidade Federal de Goiás, Goiânia 2008

HAMPL, Z. Constante movimento. Recife, Editora Reviva, 2008.

GURDJIEFF, G. I. Encontros com homens notáveis. Editora Pensamento (28 setembro 2006). Link: <https://www.orelhadelivro.com.br/livros/229075/encontros-com-homens-notaveis/>

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MELDAU, D. C. Artigo sobre Afasia, por Débora Carvalho Meldau, 2014, Graduada em Medicina Veterinária (UFMS, 200, Campo Grande, 2009, Editora Info Escola,.

MENDONÇA, L. Processo Criativo em Dança Contemporânea. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência das Artes) – Universidade Federal Fluminense, Niterói.

MORGAN, R. E; ADAMSON, G. T. Circuit Training, By R.E. Morgan and G.T. Adamson. Physical education and training 1958

NASCIMENTO, D.; AFONSO, M. R.; PORTES, E. D A participação masculina na Dança Clássica,. São Paulo, Editora INSS Eletronic Governo do estado de São Paulo, 2014

NETO, C. Movimentos fundamentais, Faculdade de Motricidade Humana. Porto Alegre São Paulo, EDITORA Governo do Estado de São Paulo, 1987.

PIAGET Os 4 estágios do desenvolvimento cognitivo de Jean Piaget. Revista Dinâmica, 2019

PATAPOUTIAN, Instituto de Pesquisa Scripps em La Jolla,, do Instituto de Pesquisa Scripps em La Jolla, e o biólogo David Julius, vencedores de recente edição do Prêmio Nobel de Medicina, investigaram formas pelas quais o corpo consegue sentir o calor e o toque por intermédio de receptores naturais do organismo. Revista Virtual 2021.

PINHO, M. D. **Quando a dança é jogo e o intérprete jogador**. 2009. Tese (Doutorado), Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: <http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9622>. Acesso em 05 ago. 2020.

ROCHA LIMA, I. Anos 80 marcaram a história cultural e as pessoas de Brasília. Correio Braziliense, 27 de abril 2013.

RODRIGUES, O. M. P. R; MELCHIORI, L. E. Aspectos do desenvolvimento escolar e na adolescência. **Acervo Digital Unesp**, 2014. Disponível em: <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/155338>. Acesso em: 05 ago. 2020.

SÍGOLO, C. *et al*. Ocorrência de movimentos primários de língua em crianças respiradoras oro nasais. **Revista Cefac**, São Paulo, v. 10, n. 1, 51-57, jan. Mar. 2008

.SILVA, E. R. Encenação e objetos de cena na dança. Campinas UNICAMP, 2007

SIQUEIRA, A. j. (Org.). Zdenek Hampl: perfis de um artista inovador. Recife: Editora do Organizador, 2009.

SIQUEIRA, A. J. **Zdenek Hampl**: apontamentos para o perfil de um inovador. COLÓQUIO INTERNACIONAL EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE, 4, 2010, São Cristóvão. Anais eletrônicos... São Cristóvão: Educon, 2010.

ANEXO A – CURRÍCULO DO ENDANÇA, 1980 a 1995

- 1980 Espetáculo *Aquelas Coisas*
45 apresentações até 1982
Auditório da Escola Industrial de Taguatinga, DF
Teatro Escola Parque - Brasília, DF
Auditório do Centro Interescolar Caseb - Brasília, DF
Projeto Plateia - oito cidades-satélites do DF
- 1982 Espetáculo *Dá Licença*
8 apresentações
Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF
Teatro Castro Alves - Brasília, DF
- 1983 Espetáculo *Pau pra toda Obra*
22 apresentações
Projeto Plateia - percorrendo dez cidades-satélites do DF
- Espetáculo de Dança Contemporânea*
Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF
7 apresentações
- Espetáculo *EnDança e Grupo 3*
11 apresentações
Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF
- 1984 Espetáculo de Dança e Teatro Infantil
21 apresentações
Projeto Plateia - percorrendo 9 cidades-satélites do DF
- 1985 Espetáculo *Situações*
21 apresentações
Projeto Plateia - percorrendo dez cidades-satélites do DF e cinco escolas do Plano Piloto de Brasília
- 1986 Espetáculo *Imagem Virtual*
24 apresentações até 1987
Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF
Teatro João Caetano - São Paulo, SP
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, DF
Teatro Escola Parque - Brasília, DF
Teatro da Praça - Taguatinga, DF
Teatro João Caetano - Rio de Janeiro, RJ

NESSE PERÍODO PUDEMOS, COM UM MODESTO PATROCÍNIO DA SHELL, NOS APRESENTAR EM ALGUMAS CAPITAIS BRASILEIRAS.

1987 Espetáculo *Estranhos Hábitos*

15 apresentações

Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF

Teatro Carlos Gomes - Blumenau, SC

Teatro Guaíra - Curitiba, PR

Cine Teatro Ouro Verde - Londrina, PR

Teatro do CIC - Florianópolis, SC

APÓS 12 ANOS DE EXISTÊNCIA, INICIOU-SE NOSSA TRAJETÓRIA INTERNACIONAL, E PUDEMOS DIMENSIONAR A FALTA DE VISIBILIDADE DO NOSSO TRABALHO. NÃO ÉPOCA NÃO HAVIA MECANISMOS DE DIVULGAÇÃO E FOMENTO.

1990 Espetáculo *Estranhos Hábitos*

13 apresentações

Teatro Dulcina - Brasília, DF

Sala Miguel Covarrubias - Cidade do México, México

Sala Juan Ruiz de Alarcón - Cidade do México, México

Dance Place – Washington, EUA

Sala Villa-Lobos - Brasília, DF

Teatro Teresa Carreño - Caracas, Venezuela

Sala Cadafe - Caracas, Venezuela

1991 Espetáculo *EnDança*

20 apresentações

Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, DF

Dance Place - Washington, EUA

Triplex Theater - New York, EUA

Teatro Dulcina - Brasília, DF

Teatro Nelson Rodrigues - Rio de Janeiro, RJ

1992 Espetáculo *EnDança*

13 apresentações

Teatro do Parque – Recife, PE

Teatro José de Alencar - Fortaleza, CE

Teatro Acbeu - Salvador, BA

Teatro Municipal do Rio de Janeiro, RJ

Teatro Sérgio Cardoso - São Paulo, SP

Auditório Cláudio Santoro - Campos do Jordão, SP

Teatro do Sesc - Santos, SP

Teatro do Palácio das Artes - Belo Horizonte, MG

Teatro Colón de Bogotá, Colômbia

Espectáculo Animater

12 apresentações

Kampnaegel Fabrik - Hamburgo, Alemanha

Bürgerhaus Stollwerck - Colônia, Alemanha

1993 Espetáculo Animater

8 apresentações

Teatro Nacional Cláudio Santoro, DF

Teatro Goiânia, GO

Teatro Nelson Rodrigues - Rio de Janeiro, RJ

Teatro Sérgio Cardoso - São Paulo, SP

Teatro Municipal Braz Cubas - Santos, SP

Teatro do Centro de Convivência - Campinas, SP

Teatro Municipal de Araraquara, SP

Festival Iberoamericano de Teatro e Dança - Cádiz, Espanha

1994 Espetáculo Animater

6 apresentações

Teatro Argentina - Roma, Itália

Kampnagel Fabrik - Hamburgo, Alemanha

Festival Tanz International Hannover, Alemanha

Künstlerhaus Mousonturm - Frankfurt, Alemanha

1995 Espetáculo Animater

5 apresentações

Festival de Dança do Triângulo - Uberlândia, MG

Abril Danza a Mil – Santiago, Chile

Espetáculo A Necessidade de se Estar onde se Está

4 apresentações

Festival Tanz International Hannover, Alemanha

Künstlerhaus Mousonturm - Frankfurt, Alemanha

Summertheater Festival Hamburg - Hamburgo, Alemanha

Theatro José de Alencar - Fortaleza, CE

Teatro Santa Isabel - Recife, PE

Teatro Castro Alves – Salvador, BA

Teatro Nacional Cláudio Santoro, DF

Danse à Aix Festival - Aix en Provence, França

Grec Festival - Barcelona, Espanha

Haus der Kulturen der Welt - Berlim, Alemanha

Festival Internacional de Dança de Stuttgart, Alemanha

Espetáculo “Factual” e “Poéticas de tanto amor”

Teatro Nacional Cláudio Santoro, DF

Teatro Nelson Rodrigues, RJ

Theatro São Pedro - Porto Alegre, RS
Summertheater Festival Hamburg - Hamburgo, Alemanha
Festival Internacional de Dança de Stuttgart, Alemanha

1996 **“Factual” e “Poéticas de tanto amor”**

8 apresentações

Movimientos' 96 - Seleção para Les Rencontres Chorégraphiques
Internationales de Bagnolet - Hamburg, Alemanha
Turnê internacional
Berlim e Frankfurt, Alemanha
Linz, Áustria

Prêmios

1984 I Mostra de Novos Coreógrafos

Teatro João Caetano - Rio de Janeiro, RJ
Teatro Villa-Lobos - Rio de Janeiro, RJ
1º Prêmio em Coreografia de Luiz Mendonça
Melhor Grupo, Intérprete, Cenário e Figurino

1987 IV Mostra de Novos Coreógrafos

Teatro João Caetano - Rio de Janeiro, RJ
1º Prêmio em Coreografia de Márcia Duarte
Melhor Figurino

Menção Destaque da FCDF para o espetáculo *Imagem Virtual* e para o Grupo
EnDança

1988 Apoio Consolidação de Grupos

Concedido pelo Serviço Brasileiro de Dança da Fundacen

1989 Concorrência Fiat na categoria de Dança da Região Centro-Oeste

Espectáculo *Estranhos Hábitos*

Concurso Nacional de Balé e Coreografia, realizado pelo Conselho Brasileiro
da Dança, órgão vinculado ao Conseil International de la Danse

Teatro João Caetano - Rio de Janeiro, RJ
3º lugar na categoria Moderna/Contemporânea

1990 Prêmio Apac 90 (Associação dos Produtores de Arte e Cultura do
Distrito Federal)

Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF
Prêmio de Melhor Espectáculo - *Estranhos Hábitos*
Prêmio de Melhor Dançarina - Giselle Rodrigues
Prêmio de Melhor Coreógrafo e Diretor - Luiz Mendonça

Prêmio de Melhor Iluminação - Sérgio Pessanha

- 1991 Festival Ibero Americano de Coreografia Oscar López
Poble Espagnol - Barcelona, Espanha
1º Prêmio em Coreografia de Luiz Mendonça
- 1992 Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte)
Melhor Grupo de Dança Brasileiro de 1992
- 1993 Prêmio Fundação Luiz Estevão de Cultura
Prêmio de Melhor Produção Artística de Brasília com *Animater*
- 1994 Resenha Prêmio Roma Per la Danza
Espectáculo *Animater*
Roma, Itália

Prêmio Funarte

Participação em eventos nacionais e internacionais

- 1981 Mostra de Dança do DF
Ginásio de Esportes do Ceub
- IV Ciclo de Dança do Rio de Janeiro
Teatro Tereza Rachel
- 1982 Oficina Nacional de Dança Contemporânea
Teatro Castro Alves - Salvador, BA
- 1983 Oficina Nacional de Dança Contemporânea
Teatro Castro Alves - Salvador, BA
- III Festival Nacional de Dança
Theatro São Pedro - São Paulo, SP
- 1984 Festival Internacional de Dança
Trípoli e Benghasi, Líbia
- Mostra de Grupos Artísticos Brasileiros
Promoção do Centro de Estudos Brasileiros da Embaixada do Brasil em Roma
Sala Barracuda - Roma, Itália
Willian's CluB - Roma, Itália
- 1985 Oficina Nacional de Dança Contemporânea
Teatro Castro Alves - Salvador, BA

S.O.S. Bailarinos do Centro-Oeste
Convertido em programa especial de fim de ano da TV Nacional, exibido em nove estados brasileiros.
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, DF

1986 XV Festival de Arte de São Cristóvão
Aracaju, SE

Fala, Brasília: uma aventura do planeta planalto - mostra de trabalhos artísticos brasilienses
Paço Imperial e Teatro do Sesc da Tijuca - Rio de Janeiro, RJ

1987 Levante Centro-Oeste - mostra de trabalhos artísticos do Centro-Oeste
Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF

Oficina Nacional de Dança Contemporânea
Teatro Castro Alves - Salvador, BA

1º Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (Flaac)
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, DF

S.O.S Bailarinos do Centro-Oeste
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, DF

1989 I Oficina Internacional e XI Oficina Nacional de Dança Contemporânea
Teatro Castro Alves - Salvador, BA

2º Festival Latino-Americano de Arte e Cultura
Sala Martins Penna do Teatro Nacional de Brasília, DF

Concurso Nacional de Balé e Coreografia do Conseil International de la Danse
Teatro João Caetano - Rio de Janeiro, RJ
Prêmio de Melhor Coreografia e Figurino

1º Concurso Jovem Talento e Mostra de Grupos Profissionais de Dança
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional de Brasília, DF

1990 I Encontro Latino-Americano de Grupos Independentes de Dança Contemporânea
Universidad Autónoma de México - Cidade do México, México

Campanha de Popularização do Teatro da Apac
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional - Brasília, DF

I Congresso Latino-Americano de Dança Contemporânea La Nueva Coreografia

Fundação Teresa Carreño - Caracas, Venezuela

- 1990 IV Encuentro del Movimiento
Fundação Miguel Lamas - Caracas, Venezuela
- 1991 VII Festival Iberoamericano de Coreografia Oscar López
Teatro Poble Espanyol - Barcelona, Espanha
Prêmio de Melhor Coreografia
- 1992 Carlton Dance Festival
Theatro Municipal do Rio de Janeiro
Teatro Sérgio Cardoso - São Paulo, SP
Auditório Cláudio Santoro - Campos do Jordão, SP (Festival de Inverno de Campos do Jordão)
- Congresso da Dança
Teatro do Sesc de Santos, SP
- 24º Festival de Inverno da UFMG
Teatro Palácio das Artes - Belo Horizonte, MG
- Internationales Sommertheater Festival
Kampnagel Fabrik - Hamburgo, Alemanha
Bürgerhaus Stollwerck - Colônia, Alemanha
- 1^{er} Encuentro Internacional de Danza Contemporánea
Teatro Colón - Bogotá, Colômbia
- 1993 Festival Iberoamericano de Teatro e Dança de Cádiz
Cádiz - Madrid, Espanha
- 1994 Encontro da Rede Brasil de Promotores Culturais
Teatro Acbeu - Salvador, BA
- Resena Premio Roma Per La Danza
Teatro Argentina - Roma, Itália
- Internationales Summertheater Festival Hamburg
Kampnagel Fabrik - Hamburgo, Alemanha
- Festival Tanz International Hannover
Hannover, Alemanha
- SKITE
Lisboa, Portugal

Feira do Livro de Frankfurt
Künstlerhaus Mousonturm - Frankfurt, Alemanha

1995 Red Latinoamericana de Productores Independientes de Arte Contemporáneo
Santiago, Chile

Festival de Dança do Triângulo
UTC - Uberlândia, MG

Outras participações

1981 Abertura padrão do programa *Da Mulher Para a Mulher*
TV Nacional - Brasília, DF

1982 Propaganda publicitária da Academia Classe A
Brasília, DF

1983 Propaganda publicitária do Conjunto Nacional
Brasília, DF

1984 Programa *Bem-Te-Vi* - temas coreográficos
TV Nacional - Brasília, DF

1985 Feira de Música de Brasília
Teatro Galpão - Brasília, DF

Torneio de Dança
Circo Voador - Rio de Janeiro, RJ

1986 Abertura do Show de Caetano Veloso
Circo Voador - Rio de Janeiro, RJ

Vernissage da escultora Vilma Noel
Sala de exposição da FCDF - Brasília, DF

Jogo de Cena
Teatro Galpãozinho - Brasília, DF

Auto-Retratos, performance sob a direção de Hugo Rodas
Encerramento da exposição do artista plástico Konstantin Christoff
Foyer do Teatro Nacional de Brasília - Brasília, DF

Reinauguração do Teatro Sesc Garagem
Brasília, DF

Show Musical *Passageiro em Trânsito*, de Fernando Corbal
Sala Martins Penna do Teatro Nacional - Brasília, DF

1986 Mostra de Trabalhos do Núcleo de Dança da UnB
Comemoração EnDança, Seis Anos de Sobrevivência
Teatro Escola Parque - Brasília, DF

Jogo de Cena
Sala Martins Penna do Teatro Nacional - Brasília, DF

1987 Projeto Terças no Teatro Sesc Garagem
Brasília, DF

Projeto Devotos da Dança
Teatro Escola Parque - Brasília, DF

V Semana de Arte de Taguatinga
Teatro da Praça - Taguatinga, DF

Jogo de Cena
Encerramento do projeto
Teatro Escola Parque - Brasília, DF

Devotos da Dança
Encerramento do projeto
Teatro Escola Parque - Brasília, DF

1988 Cantata cênica *Carmina Burana*, de Carl Orff, com o Coral da UnB
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional - Brasília, DF

X Cometa Cenas
Sala Saltimbancos do Instituto de Artes da UnB - Brasília, DF

1990 Espetáculo *Amigos*, despedida do mímico Miquéias Paz
Sala Villa-Lobos do Teatro Nacional - Brasília, DF

Performance da norte-americana Carla Perlo
Sala Martins Penna do Teatro Nacional - Brasília, DF

1991 Propaganda publicitária em comemoração ao aniversário de Brasília
Brasília, DF

Projeto Arte Candanga, da FCDF
Teatro Yara Amaral - Taguatinga, DF

Semana Universitária da UnB - Abertura solene do ano letivo de 1991

Anfiteatro 9 da Universidade de Brasília - Brasília, DF

1992 Semana Universitária da UnB - Mostra do Trabalhos Artísticos do Instituto de Artes e Departamento de Artes Cênicas
Sala Saltimbancos do Instituto de Artes da UnB - Brasília, DF

1994 Atrevidos da Dança
Sala Martins Penna do Teatro Nacional Cláudio Santoro - Brasília, DF

Projeto de Dança – Teatro Castro Alves de Salvador
Coreografias de João Fiadeiro em cooperação com EnDança
Produção: Internacionales Sommer Theater - Festival Hamburgo
Coprodução: Centro Cultural de Belém - Lisboa

1995 Projeto Cultural Park Shopping
Brasília, DF

Dance in Review

■ Footsteps from Brazil, by En Dança ■ It's a ridiculous life ■ Homage to Piaf and some rough stuff ■ Dance, meet film.

En Dança

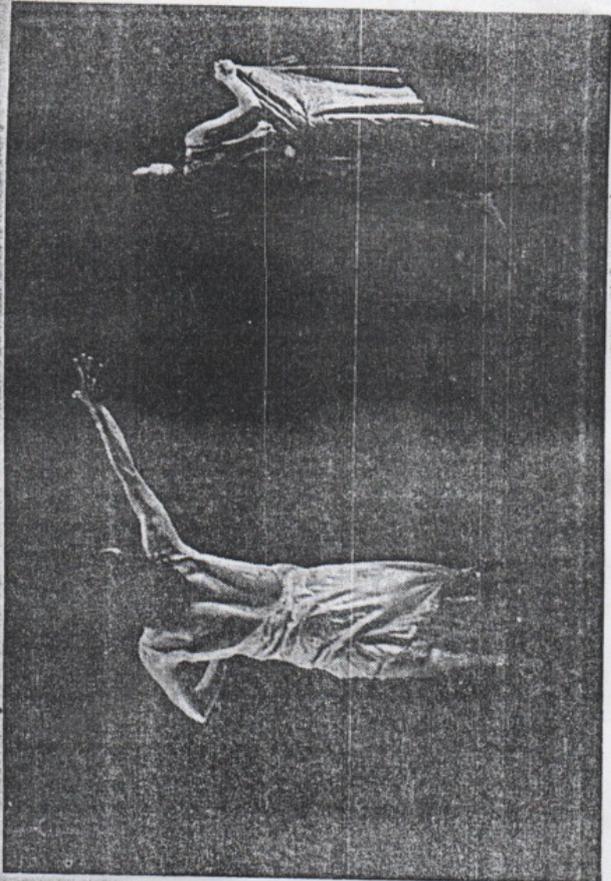
Triplex Theater

The world of international modern dance has shrunk so much in the last decade that it is surprising when a superb foreign company comes into New York unheralded and stays for a mere two performances. But that was the case when En Dança performed on Friday night. Founded in 1969 and based at the University of Brasília in Brazil, the five-member troupe and its dances are a small miracle of passion, skill, taste and imagination.

The mood and high level of the program was set with the opening piece, "Solos," a suite of dances set to music by Vivaldi, George Winston and Etienne Schwarcz and created by the company members Giselle Rodrigues, Márcia Duarte and its founder and director Luiz Mendonça. The choreographic style makes use of a simple movement vocabulary that is limited—to roared twists of the torso, bends back and forward, small runs and jumps and gentle embraces—but never seems repetitive. Strong elemental emotions well up unself-consciously out of the dances. As unself-consciously, a slight odd gesture often serves as a key to the piece.

The first of the opening solos, for instance, begins with slow bends to the side and a walk that suggest the elegiac lyricism of traditional modern dance. But then Cristina Moura, a dancer with the beauty of a young Gauguin South Sea islander, pulls at her skirt, staring out at the audience, in a gesture that is sensuous, implicit and childlike, a colored thread in a dark tapestry.

In "Ruidos" ("Noises"), a mysterious ritual choreographed by Mr. Mendonça to music by Keith Jarrett and



Márcia Duarte, left, and Eveline Gayosa in En Dança's "Ruidos" at the Triplex Theater.

Enia, Mr. Mendonça moves a small bundle of red cotton around his face as if exploring and savoring the earth's beauty, then holds it over his head and squeezes gently until a small trickle of water descends.

Miss Duarte's "Sobre o Medo" ("About Fear"), set to music by Villa Lobos and performed by the choreographer and Eveline Gayosa, verges on melodrama but never quite tumbles. It is a dance of such stark angles that it is almost unbearable to watch at times. En Dança is also good at wildly exuberant physical comedy, as it proves in Mr. Mendonça's slapstick "Humor," a dance for two women and a hapless male dummy who comes alive and has a last, inspired word.

The program was completed by "Estranhos Hábitos" ("Strange Habits"), choreographed by Miss Rodrigues and Mr. Mendonça to music by Depeche Mode, Bach and Meredith Monk. A suite of three spare dances brimming with rapt affection and crisp wit, it captured all the impressive authority and simplicity of En Dança. Throughout, Sergio Pessanha's dramatic lighting designs were some of the best to be seen on a New York dance stage in a long time.

JENNIFER DUNNING

The New York Times

NEW YORK, MONDAY, OCTOBER 28, 1991

Copyright © 1991 The New York Times

23069 042853/04-61

O grupo Endança prepara sua volta aos palcos com *Animater* em abril e depois segue para uma excursão pela Europa

Pág.....3

CORREIO BRAZILIENSE, quarta-feira, 2 de março de 1994

xcursão

Pag.: 15
23069 042853/04-61



Grupo vai se apresentar no exterior mas antes volta a mostrar *Animater*

Brasília está com saudades, e em cada esquina — ou coisa que o valha — as pessoas se perguntam: por onde anda o Endança, que não se apresenta mais aqui? Vencedores do Prêmio OK de Cultura/1993, Luís Mrundona, Gisele Rodrigues, Cristina Moura, Cláudia Gama e Márcia Duarte simplesmente não param e, enquanto tocam seus projetos coletivos e individuais em várias frentes, prometem para junho uma nova apresentação do *Animater*, último espetáculo da companhia visto em Brasília, ainda em abril de 1993.

No verdade, mais cedo ou mais tarde o grupo de dança mais querido de Brasília passará a pertencer ao mundo, rompendo o círculo umbilical que o prende à terra

onde seus componentes se criaram artisticamente. É só uma questão de tempo, pois convites para apresentações em todo o planeta se multiplicam na velocidade com que João Alves costuma ganhar nas loterias. Para este ano, já estão agendadas participações em festivais de dança em Cabo Verde (maio), Roma (junho), Uberlândia, Hannover e, finalmente, em Frankfurt, em outubro, quando estarão representando o Brasil no Festival do Livro.

Em Frankfurt, o Endança mostrará a coreografia especialmente preparada para o grupo pelo português Rui Horta, da Companhia Soup, trabalho que Brasília também terá a oportunidade de ver, possivelmente no final do ano, quando o grupo abrirá a sua turnê anual com o patrocínio da Shell do Brasil. "O trabalho do Rui Horta é muito interessante, muito voltado para a técnica", comenta Gisele, "por isso, é diferente do Endança, que é bem peculiar, com muita pesquisa em cima dos nossos movimentos e basicamente ligado à emoção".

Contraste — Esse contraste entre a

técnica europeia e a emotividade brasileira foi observado pela primeira vez em outubro de 1993, quando a Companhia Soup, de passagem por Brasília, realizou um workshop com o Endança. A coisa funcionou e, em julho próximo, Rui Horta retorna a Brasília para montar a coreografia, que será apresentada juntamente com o *Animater* em Frankfurt. Outro português, o coreógrafo João Fiadeiro, também está no Brasil, desenvolvendo um trabalho que tem o apoio do Endança.

"Em todas estas viagens, nós vamos conhecendo outros grupos e trocando informações. Com isso, pintam as possibilidades de trabalhos em parceria", diz Cristina, acrescentando que nesse momento de sua carreira o Endança está se abrindo cada vez mais para experiência deste tipo, com a percepção de que é chegada a hora de consolidar de vez a companhia, particularmente no que diz respeito à sua estrutura. "É como se nós fôssemos concretizar de vez a profissionalização do grupo, que prepara e apresenta trabalhos de nível altamente profissional, mas ainda não con-

seguiu resolver o seu lado administrativo conclui.

Parto — Gisele e Cristina contam que há ocasiões em que a companhia tem que declinar de convites para participar de festivais de dança no exterior por falta de passagens aéreas. "Cada passagem internacional que nós precisamos é um verdadeiro parto para conseguí-las", revelam. A via crucis começa pelos órgãos oficiais de cultura e passa por empresas aéreas, com muito esforço e um pouco de sorte. Endança consegue partir para as suas danças.

O patrocínio da Shell, diferentemente do prestado ao grupo Corpo, cobre apenas as turnês, e não "banca" todas as despesas da companhia. Portanto, Luís e as dançarinas arregaçam as mangas e se desdobram entre os papéis de empresários, agentes e professores. "Na verdade, a gente trabalha no sentido de ficar aqui", diz Gisele. "Tá mara. Será melhor para a cidade."

■ Hélio Franco

CARLTON DANCE

Platéia aprova apresentação do Endança

Única companhia brasileira no Festival, o Endança conquistou o público com um espetáculo técnico e criativo

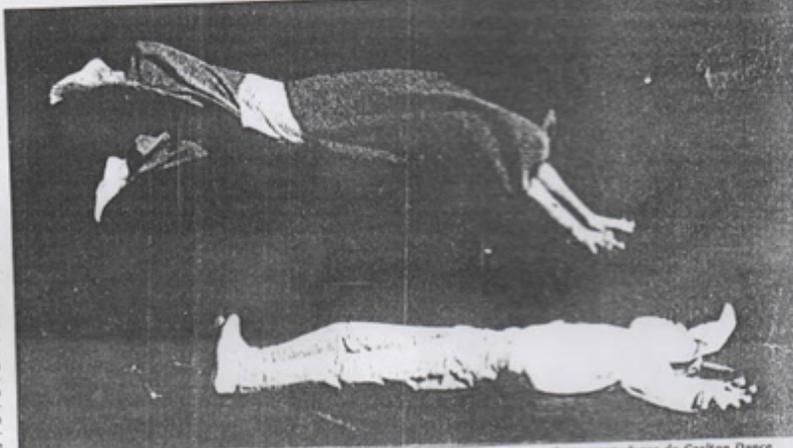
MARCELO AMBRÓSIO
Correspondente

Não era à toa que os integrantes do Endança se mostravam tão exultantes após sua apresentação no Carlton Dance, sábado. Saucados pela platéia que enchia dois terços do Teatro Municipal, com aplausos em cena aberta, o grupo dirigido por Luis Mendonça não se intimidou nem com a presença das atrações estrangeiras. Aliás, justiça seja feita: em alguns momentos o balé brasileiro foi superior aos internacionais mais festejados do festival, como o do próprio Mark Morris, a companhia se-
guinte a se exibir no palco.

"Era um desafio encará-lo o público aqui neste teatro, e a sensação que temos é a de uma missão cumprida", dizia a bailarina e coreógrafa Márcia Duarte ao *Jornal de Brasília*, após o espetáculo. Acompanhada do restante do elenco — apenas o coreógrafo Luis Mendonça não foi localizado —, Márcia saboreava uma reação que passou sempre entre a surpresa e a emoção. "Foi muito marcante para a carreira do grupo e também em termos pessoais para cada um de nós", acrescentava Cristina Moura — que, ao lado de Giselle Rodrigues, compôs um dos momentos mais fortes da noite, na segunda parte de *Estranhos Hábitos*.

Simplicidade — O show criado por Luis Mendonça tem como base uma palavra: simplicidade. Estabelecendo criatividade, o Endança conquistou quem assistia, com o jeito moleque, meio criança, da ótima coreografia de Humor. Os últimos movimentos, então, causavam até alguns gritos de assombro quando Luis Mendonça "calça" Giselle e Cristina e sai andando. A trilha sonora sobre Fine Dandy, de Stephen Grapelli, e Opus 94, de Prokofiev, revelou-se perfeita, sobretudo quanto ao primeiro e o resultado justifica a classificação a ele dada por Márcia Duarte. "Era a hora do delírio", disse ela.

Um prazer, por sinal, confirmado por muita gente. "Havia escutado a respeito do Endança, mas nunca imaginei que pudesse ser tão bom, com tanta personalidade", dizia, entusiasmada, a atriz Mariana



A coreógrafa do Endança provocou, em alguns momentos, murmúrios de surpresa dos espectadores do Carlton Dance

Severo no intervalo. A apresentação do grupo seguiu com a mudança do burlesco para o solene em *Estranhos Hábitos*. Dividida em três etapas, a peça postulava a presença do restante do elenco em coreografias extremamente difíceis, pelo grau de emotividade exigida. A atuação por vezes ritualizada e a combinação de músicas — de George Winston e Meredith Monk, passando por Bach — conseguiram passar da platéia uma espécie de atenção — só dedicada a momentos de total êxtase. "Foi tudo muito bonito, eles mostraram uma simplicidade deixaram profundamente emocionados", confirmaram outros espectadores, como o casal de stores Guilherme Leme e Bel Katzner.

Murmúrios — A maior quantidade de murmúrios surpresos aconteceu com *Endos*. A genial ideia de utilizar roupas — criadas por Hugo

Rodas — encharcadas como parte da trilha sonora — com peças de Keith Dunnet e Erya — foi completada pela boa iluminação de Sérgio Pessanha. Vale destacar a forte presença de Cristina Moura, que para muitos roubou a cena principalmente na melancólica e solene parte final. "Fiquei espantada com o trabalho impressionante de corpo que eles mostraram. Foi fantástico em todos os sentidos", reagiu a produtora Lígia Monteiro, seguida pela avaliação de outra atriz, a festejada Andréia Belchior: "Achei tudo lindo, os bailarinos possuem nível técnico altíssimo. Fico contente em ver um grupo nacional brilhar com tamanha intensidade", analisou.

Por tudo isso, deu para perceber com clareza que o Endança passou ter dito a que veio. Uma das únicas companhias convidadas a participar do Carlton Dance que não traz o nome de algum no stu-

lo — este é um dado que indica, em geral, o tamanho do ego dos coreógrafos que as dirigem —, os brasileiros deixaram sua marca carimbada. Quem tem competência sempre se estabelece.

O grupo capitaneado pelo norte-americano Mark Morris também agradeceu ao público do Carlton Dance 92. Apresentando-se logo após o Endança, a companhia chamou a atenção pela maneira íntima e até sarcástica de tratar o balé clássico. *Canonic 34 Studies* parecia mais uma aula onde todos se divertem gostando o professor. Em termos de estilo, Morris gosta de delimitar pequenos espaços no palco onde desenvolve gradualmente os movimentos; seu balé é para ser observado no todo, e não em cada parcela representada por bailarinos.

Em *Three Preludes*, a entre maior foi o coreógrafo. É uma obra de técnica complicada e impressionou pelo grau de dificuldade e leveza. A figura imponente de Morris galvanizou as atenções do público, mesmo sendo uma peça longa e sem maiores virtuosismos. Polka trouxe a inspiração e foi inaugurada há décadas por Martha Graham. Só que agora Márcia acrescentou um dado o justifica sua fama. E uma das ritmias mais velozes que já passaram pelo Carlton Dance. Glória, o encerramento, foi longa demais. Calkins, a peça exibiu algumas réplicas de elementos clássicos — lona de Mark — um tanto mais nos, intercaladas com invenções de uma inteligência. O público final repleto de rocos coreográficos.

Saltos no planalto

Com um trabalho provocante e de qualidade, o grupo EnDança, de Brasília, consagra-se como uma revelação

SILVIO GIANNINI, de Brasília

Estreou no Rio de Janeiro na semana passada um espetáculo absolutamente fora da rotina. Em primeiro lugar, trata-se de um espetáculo de dança, de ótima qualidade, a cargo de uma companhia brasileira. Algo raríssimo quando quem está no palco não são os bailarinos do Grupo Corpo, de Belo Horizonte, ou do Círculo Negro, de São Paulo, as duas companhias através das quais a dança moderna nacional chega perto do Primeiro Mundo. Em segundo lugar, a companhia que protagoniza o espetáculo nasceu e atua em Brasília, uma cidade pródiga em gerar escândalos político-financeiros mas só mais importante no mapa da produção cultural brasileira que a ilha de Fernando de Noronha. O EnDança — este o nome da companhia — é a exceção que confirma a regra. Formado por quatro jovens bailarinas e dirigido pelo coreógrafo Luiz Mendonça, que também atua no palco, o EnDança desenvolve uma pesquisa de movimento que resulta num espetáculo provocante e delicioso. Até o próximo dia 22, no Teatro Nelson Rodrigues, seu trabalho poderá ser visto num programa que reúne cinco grupos de coreografias.

Formado há onze anos com a proposta de fugir ao academicismo das escolas de dança, o EnDança só agora começa a ter projeção nacional, embora seja um sucesso em Brasília — há duas semanas, ao apresentar por três vezes o mesmo espetáculo que agora mostram no Rio, tiveram bilheteria esgotada. Essa demora em encontrar o público de outros Estados se explica: o EnDança tem investido bastante em sua carreira internacional, uma carreira que já lhe valeu até uma reportagem no jornal *The New York Times*, com direito a rasgados elogios da crítica Jennifer Dunning. "É surpreendente quando uma soberba companhia estrangeira vem a Nova York sem divulgação, para apenas duas apresentações, e se revela um pequeno milagre de paixão, sabor e imaginação", escreveu ela depois de assistir a um espetáculo do grupo em outubro passado. "O grupo usa um vocabulário de movimentos

simples e limitados, mas que nunca se torna repetitivo. Seu drama transmite verdadeira angústia, e seu humor é exuberante", prossegue a crítica americana.

LABIRINTO — O principal responsável por esse sucesso é Luiz Mendonça, de 39 anos. Como coreógrafo e dançarino, ele tem uma formação heterodoxa. Ex-professor de Educação Física, começou a se interessar pela dança somente aos 25



Cena da coreografia *Humor: briga conjugal a três* ao som de violino

Renece el cacao criollo
Se economiza y biológico ha mermeado el cultivo una vez hizo famoso a Venezuela en todo el mundo. Ahora tienen ahora el reto de identificar ese cacao volver a colocar al país a la vanguardia en el rubro.

Integración gancística
Los coreógrafos Luiz Mendonca y Andrea Labor, de Brasil, se han reunido en Caracas con el venezolano Rafael González para dar forma a un espectáculo a seis manos. "Proyecto 3 en 1" se presentará en varios escenarios de la capital.

EL NACIONAL
Caracas, jueves 19 de septiembre de 1996

Caracas, Vargas y Miranda	Bs. 200	Bo. 200	Do. 200
Resto del país	Bs. 200	Bo. 250	Do. 250

Una fotocopiadora en tu oficina.
Una COPAR PPO en tu oficina.
Una TOPIA en tu oficina.

CompuServe
¡Hazlo más que sólo Internet!
TEL. 792.9214. FAX. 792.9182

DIARIO DE CADIZ
FUNDADO EN 1857

CULTURA

Roberto Malta: «La danza puede ir directa al corazón»
El grupo brasileño Endança presenta hoy «Animater»



El grupo brasileño de danza contemporánea Endança presenta hoy su espectáculo «Animater» en el teatro de la ciudad de Cádiz. El grupo, formado por bailarines de la ciudad de São Paulo, fue creado por Roberto Malta, quien ha desarrollado un lenguaje coreográfico muy propio. El espectáculo se compone de tres obras que exploran el movimiento humano desde una perspectiva muy personal y a veces muy dramática. El grupo ha trabajado durante meses en la preparación de este espectáculo, que será presentado en tres actuaciones durante la semana del 19 al 21 de septiembre.

Destacar la emoción
El grupo Endança es el resultado de la búsqueda de Roberto Malta por crear un lenguaje coreográfico que trascienda las fronteras culturales y lingüísticas. El espectáculo «Animater» es un viaje emocional que invita al espectador a descubrir la danza desde una perspectiva muy diferente a la tradicional. El grupo ha trabajado durante meses en la preparación de este espectáculo, que será presentado en tres actuaciones durante la semana del 19 al 21 de septiembre.

publicación semanal del 14 al 20 de junio de 1990 XI 527

danza

tercera y última
primer encuentro latinoamericano de danza contemporánea independiente

Evangelina Osio

No faltan espíritus deprecadores que gustan hurgar y ostar en letininas y esfinteres; esto es, volitar hacia las zonas oscuras, remover o inventar aspectos negativos (que si se quiere siempre se pueden encontrar). La famosa "mala leche", cortada y contaminada que ha llevado a que se cuestione y critique un evento que más allá de falas, desacuerdos y descalificaciones, ha sido sin lugar a dudas el resultado de un esfuerzo mayúsculo. Un encuentro que ha permitido no sólo el traer a casa a un número importante de bailarines y coreógrafos, sino además su sentir estético, sus inquietudes, sus preocupaciones y su solidaridad latinoamericana.

Se ha conjugado la emoción y la entrega de muchos genios: artistas, administradores, instituciones y particulares. Se nos ha brindado la oportunidad de disfrutar y establecer un diálogo amistoso a través de la danza. La suma del amor, entusiasmo y compañerismo ha sido el sello fundamental de este Primer Encuentro Latinoamericano de Danza Contemporánea Independiente.

DEL ECUADOR CON AMOR
No hay nada más gratificante que recordar y dejar testimonio de la administración y respeto que provoca un ritual de las características del espectáculo de Wilson Pico.

La luz se apaga, y con naturalidad proverbial, Wilson Pico renueva y crea emociones, simpatía y turbación. La comunicación se desliza por el hilo conductor del diálogo directo-plástico y conversa con la sencillez y la organicidad que sólo se logra dentro de una atmósfera de estrecha intimidad. Mientras atiende y ordena un flo de trajes -vestuario que lo transformará frente a nuestros ojos- nos habla del cómo y el porqué surgieron los personajes recreados; de su proceso, de la evolución y permeación lenta de estas piezas -joyas artesanales sin duda- de su historia personal, de sus viajes, de sus seres queridos.

Pico convence y emociona. Bailarín y coreógrafo, es además un sorprendente y espléndido actor. Con liturgia y magia inaudita se muda en bestia, meningo o mujer. Seres tomados de la confusión más inmediata e interpretaciones que muestran su aguda e incisa capacidad de observación.

Lo que presenciamos fue el resultado de un cúmulo de aciertos: logro y dominio de técnica teatral, cómica, dionisíaca y de la profesión histórica. Incapaz de chantajear al público mediante trucos o guiños fáciles, este artista se introduce en la emoción del espectador y nos arrastra por los rincones y la intimidad de personajes que se pueden tocar y ver por las calles del mundo ecuatoriano. Nos remite simultáneamente a México, Bolivia, Costa Rica, a América Latina.

Insatisfecho Wilson Pico sorprende y cautiva. No recuerdo haber visto un caminar y un deslizarse sobre un escenario con tal virtuosismo y destreza.

Este hombre no se parece a nadie. Aunque sea diez otros intenten -y con razón- parecerse, De lo mejor del encuentro.

DOS MEXICANOS EN COSTA RICA
Hace tres años una mexicana, Coira Flores, bailarina y coreógrafa, tomó la dirección de la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica. Y hace dos, otro mexicano, Marco Antonio Silva, hizo bailar a los costarricenses su visión, traducción y perspectiva del mundo desolado y onírico de Juan Rufo. Murmullos fue el resultado.

Pero suélese suceder.

Los elementos estaban dados, la mesa parecía puesta: una compañía profesional, vitrificada con sangre nueva, una directora capaz y experimentada y un coreógrafo cuyo cúmulo de aciertos, rebosa el de los desiertos.

Y sin embargo.

Murmullos, al menos en esta representación, fue un pulido y desdibujado reflejo de la intensidad y redondez de otros trabajos de Silva.

A pesar de la disciplina y profesionalismo evidente de la compañía, así como una manifiesta eficiencia actoral y técnica (especialmente los dos solos rotundamente interpretados) o pragmatismo notable con que está utilizada la iluminación o lo ingenioso de algunos recursos visuales, las secuencias y la repartición cíclica de imágenes se antojaban interminables, monótonas y a veces -hay que decirlo- inaudibles. Sorprende además la evidente falta de arazo. Dispareja y desincronizada Murmullos naufraga a pesar de los múltiples factores que deberían de haber provocado no sólo murmullos, sino obsesión prolongada. (Ni modo Marco, ya sabes que soy tu fan, pero ahora no me es posible).

Hablar hoy de Marco Antonio Silva es asumir de colocarse en los estratos: abucheo y rechillo, los y aplausos.

Al margen de la programación del encuentro, pero dentro y en el cambio mismo del Centro Cultural, la energía e incógnita, así como la congruencia y hablar de Silva, que dan de manifiesto una vez más.

En la fuente (dentro y fuera de ella) y al aire libre. Doble circulación inanta, convulsiva y calma. Todo ello es un tejido demencial que con frecuencia nos sumerge dentro de una densa niebla pesadillesca.

Marco Antonio Silva arrancó en diciembre del año pasado con una compañía integrada por actores. Hoy, al cabo de seis meses, el equipo de actores se ha transformado en un grupo homogéneo y compacto de intérpretes -bailarines- y muy buenos - Vivian Cruz, Martha Castillo, Mayté Martínez, Gustavo Muñoz, Juan Carlos Vives y Jaime Torja, recién dean un trazo que sólo puede ser restado con superlativos mediante una conducta ecléctica integrada de modo espléndido al dinamismo contrastante de una trama que céntrica, visual y auditivamente requiere virtuosismo patente en los actores.

La fuente del Centro Cultural se transfigura teatro, magia, drama y juegos de efectos, que tanto seducen a Silva, se amalgamaron en una innegable complicidad. Esto provocó que los espectadores que salían de las diversas salas continuaran atrapados por la danza y la lluvia de tiros corteros de este coreógrafo y su renovado equipo.

Vale la pena aplaudirlos. Aquí y ahora.

EL BRILLO Y EL SABOR DEL BRASIL

Mientras que otros países nos mostraban obras enfocadas hacia la pantomima y la teatralidad (sin que esto este interés alguno), la compañía de Brasil se basa en el movimiento. Los integrantes de Endança por sobre todas las cosas bailan -y de que manera-. El espectáculo de esta compañía está integrado por dosis generosas de plasticidad sinuosa: cuerpos esculturales que se entrecruzan mudos creando imágenes de belleza que cobran forma sobre el escenario de la sala Miguel Covarrubias. Otro elemento digno de mención es el diseño de luces, que igual ilumina, ambienta o crea atmósferas que sugieren, apoyan y sustentan lo ahí expuesto.

Los coreógrafos brasileños (Giselle Rodríguez, Sérgio Ulhoa y Luiz Mendonca) le dan un flego a la danza -danza-, aunque también incursionan en los terrenos de la morderdad paródica o se recrean en secuencias en las que forma y estrategia se interpenetran en una acumulación metafórica, repeta de hazarros.

En suma: una compañía "danzante" que reúne en forma más que gratificante un saber armónico de lo teatral: cuerpos entrecrujados, iluminación, vestuario, sentido del humor y una plasticidad que por momentos resplandece con brillo cegador.

La compañía estrella de este evento.

▷ Luis Mendoza director del grupo Endanca de Brasil

Mi cuerpo es de todos, no soy propietario sino de mi pensamiento; ésa es mi intimidad

"La fuerza de América Latina se debe a la mezcla de sus razas. Ahí está su riqueza, ya que posee la capacidad de sumar culturas. Sin embargo, a pesar de que nuestros patrones de comportamiento tengan influencia estadounidense y europea, los habitantes del Viejo Continente que gustan de nuestros espectáculos, no comprenden en qué consiste o de dónde irradia el calor y la emotividad, porque lo único que ellos tienen en común es el Mercado Económico Europeo", expresó Luis Mendoza, director del grupo Endanca, de Brasil, que participa desde hoy y hasta el próximo día 18, en el Primer Encuentro Latinoamericano de Danza Contemporánea Independiente en la Sala Covarrubias del Centro Cultural Universitario.

Mendoza, maestro de educación física que se interesó por la danza a los 25 años de edad, cuando las puertas de esa actividad "se encuentran totalmente cerradas", y tras enfrentarse durante un año a audiciones infructuosas e intentar trabajar con Pina Bausch sin lograrlo, puesto que se requería dominar la danza clásica, encontró en la danza una forma más amplia, ya que ahora baila como él quiere.

"No puedo hablar de estilos. Yo mismo soy la técnica y bailo como quiero porque creo que ese debe ser un comporta-

miento en la vida. Pienso que debemos permitirnos ser nosotros mismos, pero el lenguaje que utilizo se refiere a un movimiento de gestual-contemporánea, de lo que acontece en la vida de todas las personas".

Luis Mendoza elimina el gesto y hace una abstracción. Generalmente parte de emociones vividas por él o por el grupo sin partir de una idea dramática concreta. "Ando en permanente búsqueda e investigación del movimiento —dice—. Normalmente descubro el fondo cuando termino de hacer la coreografía, así que se trata de un trabajo intuitivo, lo cual implica un riesgo que se debe correr".

Endanca, surgido en un 1980, utiliza una temática central basada en la dificultad que tiene el ser humano para existir como individuo, puesto que al recibir un tratamiento de masas "se pasteuriza el comportamiento". "Sé que soy diferente a los demás y creo que eso tiene una connotación política importante, porque el poder detesta al individuo solo".

Sin ser partidista, Mendoza sueña con la abolición de las fronteras para poder andar por la tierra en línea recta sin necesidad de detenerse muchas veces. "Aunque por lo general los temas giran en torno a lo antes dicho, no les doy un tra-

Alegría Martínez

tamiento dramático —dice— porque difícilmente un espectáculo de danza es triste. Al contrario, tengo la esperanza de que algún día esto cambie. De no ser así, preferiría morir".

Al preguntarle sobre el desnudo como elemento casi insociable de la danza contemporánea brasileña, el entrevistado respondió: "Yo no soy propietario de mi cuerpo, que es el de todos, sino de mi pensamiento, porque ésa es mi intimidad. Cuando me preguntan por qué estoy sin ropa, yo les pregunto por qué están vestidos, ya que la vestimenta cambia la expresión y el que la mira no sólo ve el color y la forma, sino también la vanidad. Porque si somos delgados y nos queremos ver más gruesos, utilizamos ropa blanca y viceversa. Constantemente estamos engañando a los demás respecto a lo que somos y aunque en Brasil tenemos el hábito de la poca ropa en general, hay personas que se *shokean*. Por eso trabajo el desnudo de forma sutil y respeto a las personas que necesitan ver y leer en un cuerpo desnudo".

En relación al espectáculo que presentan en nuestro país, titulado *Extraños Hábitos*, que integra coreografías con música de Prokofiev, Saint-Gaëns y Bach, entre otros, Mendoza, con la ayuda de Andrea Monserrat, comentó: "Si pudiéramos ver a través de las paredes lo que consideramos hábitos raros, nos daríamos cuenta de que son acciones absolutamente comunes que todos tenemos y escondemos. Esto lo trato de manera abstracta y universalista, pero sin pretensiones de abarcarlo todo".

Al hablar sobre el panorama de la danza en su país, el director y bailarín dijo que no existe un movimiento fuerte de danza contemporánea porque sólo es consumida por una minoría y es considerada como una investigación de lenguaje, por lo que es importante que se produzcan encuentros como el Festival Latinoamericano de Arte, que mostró tanto referencias pasadas como cosas nuevas. Agregó que las compañías convencionales, en cambio, sí cuentan con apoyo, porque su objetivo no es transformar el mundo a su alrededor sino autopromoverse.



The Washington Post

MONDAY, JUNE 11, 1990

Dance

Endanca, In Its Own Language

By Alan M. Kriegsman
Washington Post Staff Writer



Members of the Endanca company.

Perhaps more than anything else, the appearance of the Brazilian contemporary dance troupe Endanca at Dance Place this past weekend illustrated the challenge of appreciating unfamiliar cultural expressions based on premises at odds with our habitual, ingrained expectations.

It's a challenge audiences and critics in this country will face with increasing frequency in coming years, as not only foreign troupes but many domestic artists of diverse cultural upbringing deservedly claim an ever larger share of the limelight. Meeting the challenge can and should be both exciting and illuminating; it can also be fraught with difficulties of numerous sorts.

Endanca was founded a decade ago by Luis Mendonca, its artistic director and chief choreographer. The troupe, which also includes three female dancers, is in residence at the University of Brasilia, where Mendonca is a professor of performing arts. Mendonca has worked in theater, opera and television, as well as dance, and the backgrounds of the other dancers are multifaceted as well; a biographical note on one of them, Giselle Rodrigues, typically lists studies in ballet, modern, jazz, African and Spanish dance, as well as theater.

The company performed at Dance Place as part of its ongoing international exchange project, which has also recently brought us troupes from Mexico and Africa.

Dance, it is sometimes said—as it is of other, especially nonverbal arts—is a “universal language.” But how universal is universal? As with any other language, there are potential barriers of vocabulary, syntax and sociocultural

context. Seeing Endanca in action provoked a spate of questions. How representative of Brazilian dance is this group? To what extent are these dancers conversant with and possibly influenced by other dance traditions? How much of what they do is specifically Brazilian in genesis or tone? To what extent is the meaning of their dances dependent on culturally defined conventions and aesthetics that an uninformed outsider—such as I—may overlook or misconstrue?

All the dancers looked well trained. They moved with assurance and an obvious delight in ensemble camaraderie. They seemed too to relish the amalgam of mime, vaudeville, and realistic and stylized gesture with the generalized modern-dance idiom that prevailed in the six brief works of the program.

EL ESPECTADOR

DIARIO DE BOGOTÁ, SABADO 27 DE OCTUBRE DE 1993

EN ESCENA

Gestos naturales

El primer Encuentro Internacional de Danza Contemporánea, organizado por la Comisión V Centenario, Códicula y Piraritis, trae hoy al grupo Endança con un concepto vivo de la cultura brasileña y el movimiento como lenguaje.

DIANA RODRIGUEZ BARRICHO

La palabra, reducida a su mínima expresión, es el gesto natural. El grupo Endança, dirigido por Luis Brindley, propone un lenguaje de danza contemporánea.

Algunos Endança se encuentran en Bogotá y en la ciudad de Medellín. La agrupación se ha formado en Bogotá desde el año 1980, cuando se creó el grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea.

El grupo Endança, con 12 integrantes, propone un lenguaje de danza contemporánea. El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea.

El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea. El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea.

Este movimiento, es un lenguaje natural que surge del movimiento del cuerpo, que se expresa a través de la danza. El lenguaje que propone Endança es un lenguaje de danza contemporánea.

Una característica de Endança es su lenguaje natural que surge del movimiento del cuerpo, que se expresa a través de la danza. El lenguaje que propone Endança es un lenguaje de danza contemporánea.

El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea. El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea.

El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea. El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea.

El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea. El grupo Endança, que propone un lenguaje de danza contemporánea.



Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo. Endança se mueve en tres actos, en corales, en la vitalidad del espacio y el tiempo.

DIARIO DE CADIZ

EDITA: FERNANDO JULY Y CIA. S.A. TALLERES POLIGRAFICOS SAN PEDRO. FUNDADO EN 1867. REDACCION Y ADMINISTRACION: CEBALLOS, 1. TELEFONO 205705. ANO CCXXV, N.º 42.370. MIERCOLES, 27 DE OCTUBRE DE 1993. 100 PSETAS. DIARIO DE CADIZ 37



Endança se mueve en el espacio.

Endança se mueve en el espacio.

Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio.

Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio.

Endança nos envolvió

Asistimos a una jornada como en todo espectáculo, cada y ya había diferencia entre la primera y segunda parte.

Un regalo a los sentidos nos ofreció Endança en sus tres primeras horas coreografiadas para darnos una buena dosis de luz, se agarran, se quedan suspendidas en el espectáculo que sucede al teatro Falla que brillando en sus balcones.

A partir de ese momento Endança nos envolvió, nos envolvió en la belleza del movimiento, la luz, el silencio, se agarran, se quedan suspendidas en el espacio, se balancean, y Endança sigue con sus movimientos.

Comienza la segunda parte y todos queremos más, pero algo de la magia se rompió, el sonido ambiental que se había creado entre los bailarines brasileños del grupo Endança y el público se deterioró para volver a ser un espectáculo al final, cuando quedó la hora deseada.

Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio.

Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio.

Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio.

Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio.

Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio. Endança se mueve en el espacio.

EL PAIS

DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA MIÉR

EL PAÍS, miércoles 27 de octubre de 1993

Realidad y ficción en Shakespeare

La emoción brasileña de 'Animater' seduce a los gaditanos

La danza llegó con fuerza la noche del pasado lunes al Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz de la mano de la compañía brasileña Endança, que sorprendió al público asistente al Teatro Falla con un espectáculo de gran belleza plástica y fuerte contenido emocional. *Animater*, la obra interpretada sobre bases musicales que iban desde el minimalismo a Ennya, se convirtió en una de las más aplaudidas por el público, en esta edición que finaliza el próximo día 30.

Pese a tratarse de un espectáculo de danza contemporánea, la obra, dirigida por el coreógrafo Luiz Mendoza, apela a las raíces más profundas de la cultura americana, como la expresión de llevar los cuerpos hasta el máximo de la tensión física.

Uno de los momentos más brillantes de *Animater* se produjo cuando tres bailarinas, semivestidas y empapadas de agua, se alternaban en vilesentas danzas que ejecutaban hasta el agotamiento.

Un suceso contemporáneo

El teatro español se verá representado esta noche, por su parte, por la Compañía UR Teatro (Premio Nacional 1993), que pondrá en escena una versión de *Sueño de una noche de verano*, de William Shakespeare,

una adaptación contemporánea en la que, según la directora Helena Pimental, lo real y lo ficticio se van entrelazando continuamente.

UR Teatro se ha convertido en una de las promociones más sólidas del panorama actual español. Su presencia en Cádiz, gracias a la concesión del Premio Nacional de Teatro, despertó desde los primeros días del festival el interés por parte del público, que anoche vio la primera función de la obra.

El FIT, que será clausurado el próximo día 30, continúa, además, con exposiciones y conferencias sobre el mundo indígena americano como actividades paralelas, en las que están interviniendo algunos de los más destacados líderes de los pueblos mapuche, quechua, kuna o maya.



Una escena del espectáculo *Animater*.

ALDO BONAZZI

PÁGINA 18 DO ESTADO DE SÃO PAULO

CADERNO 2

SÁBADO, 4 DE JULHO DE 1992

DANÇA Festival

Originalidade brasileira encerra Carlton Dance

Com 11 anos de trabalho quase artesanal, o grupo Endança de Brasília só ficou conhecido no País depois que foi escobido entre os melhores do ano nos Estados Unidos

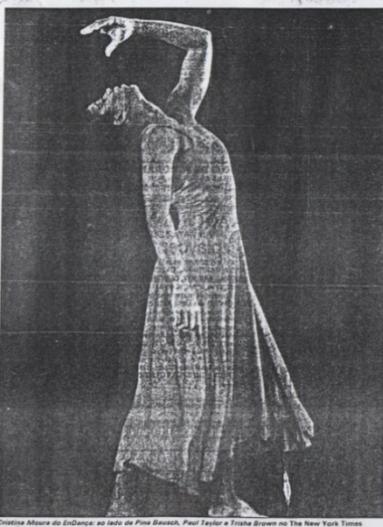
Ana Francisca Pontes

Brasília não tem só esquadras políticas. Na capital do País também está instalado o grupo de dança moderna que, nos últimos meses, tem despertando a atenção e a curiosidade do público e da crítica. Dirigido por um paulista de nome Luiz Mendoza, o Endança é a única companhia brasileira que participou do Carlton Dance, Juro de dança do mundo americano. Carlão, encerra o festival hoje, no Teatro Sérgio Cardoso. Assim, os dois grupos se apresentam no Festival de Inverno de Campos do Jordão.

Embora tenha há 11 anos, o Endança só se tornou conhecido graças que teve todas as suas "danças". No fim do ano passado, depois de uma temporada de fim de semana no Teatro Theater de Nova York, o grupo ganhou o melhor prêmio de sua carreira: uma crítica-chefe de dança no *The New York Times*. Para completar, na lista de melhores do ano do mesmo jornal, o Endança apareceu, lado a lado, com outras internacionais como Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaeker, Paul Taylor, Trisha Brown, o elenco do New York City Ballet. Daí surgiu o convite ao primeiro de par e sócio do grupo que trabalhava no momento, de forma quase artesanal, com o trabalho de quem se vale quase exclusivamente das referências pessoais.

Volado das artes culturais do País, por onde passou, repetidamente, graduações ou aulas que poderiam ser porcionar asserções, o Endança acabou criando seu próprio estilo. "Trabalhamos a partir de novas descobertas pessoais, como se descobrissemos descobertas a posteriori", diz Mendoza. Formado em Educação Física, Mendonça começou a ser chamado para dançar aos 25 anos. Já aos 40, quando uma namorada o convidou a fazer aulas de equitação, Na época, morava no Rio de Janeiro, por um contrato de cinco anos, Zénonk Harpiz. Depois de três anos, foi trabalhar na França, onde fez um ano "três meses no grupo de Pina Bausch, mas não deu certo".

Ele veio ao Brasil, sempre o convite para fazer um núcleo de dança na Universidade de Brasília. "Era um tempo ruim, que me ofereceu condições de desenvolver um processo de pesquisa", afirma Mendonça. Foi lá que o Endança se formou e onde ele hoje mantém "trabalho artesanal, pedregoso". Respostas para quem pergunta sobre o futuro do grupo, ele se vale das descobertas em referência às artes e das motivações que tem em suas próprias palavras. "Dá a que sou muito observador, gosto



Cristina Almeida do Endança ao lado de Pina Bausch. Paul Taylor e Trisha Brown no The New York Times

de me dizer nos ataques corporais das pessoas à minha volta, no ritmo e na dinâmica dos gestos e, além disso, há a figura de referência proporcionada pelas aulas com crianças e adolescentes". Destacado dos métodos convencionais e baseado em uma movimentação quase cotidiana, o Endança consegue desenvolver as coreografias que a crítica ocidental americana Jonathan Dearing chamou de "um pequeno milagre de plasticidade, habilidade-gosto e imaginação".

Tela James citações serão mantidas no espetáculo do Carlton Dance. Além de Hamer e Esmael Hübner, o programa inclui Babilônia. Com um original resultado estético, esse tipo explora movimentos obtidos a partir de estímulos sensoriais — no caso, os toques pessoais das vestes — e movimentos mudados nos corpos das bailarinas. Já subvertendo as oportunidades do novo, o Endança reconhece, há três meses, o primeiro patrocínio de sua carreira. US\$ 40 mil oferecidos pelo Shell para financiar uma turnê pelo Nordeste. Em agosto, o grupo começa sua investida europeia sob o nome de Harango, Alemanha, a convite de Anneliese, nova coreógrafa de Luiz Mendoza.



Luiz Mendonça, Cristina e Evelyn Gayoso descobertas

SERVIÇO
Endança e Garib
Página Danças, Inq de
278, em T. Sérgio Carvalho
112, Rua Botafogo, 111
200-010, Rio de Janeiro, RJ

ml. Acima de Carlos
Diniz e Orlan
Amaldi, Auditorio
Guanabara, Complexo
de Juv. em São Paulo

BÜHNE

Redaktion: Juliane Prüssing

■ Festival des Tanzes

MOVIMENTOS '96, Kampnagel, Hamburg, bis 2. 3.

Gefühlvoll-sinnliche Bewegungen sind für die brasilianische Compagnie *EnDança* Ausdruck des Lebensgefühls. Die Gruppe *Utopia* aus Mexiko tanzt athletisch. Die 15 Tanztruppen, die bei dem Festival gastieren, zeigen Kontraste und einen Überblick über die Situation des zeitgenössischen Tanzes in Lateinamerika.



Gefanzte Lust und
Liebe: die
Gruppe EnDança

ANEXO C – APRESENTAÇÃO DO LIVRO *ENDANÇA 35 ANOS*

Perto de uma estrada cheia de carros, à beira da cidade santa num continente velho, um continente de novo procura uma estrada perto. Uma casa respira calma e quieta. Soa um último apito e parte, meio trem e dirigível, em direção ao sonho, ao intangível.

Pra essa gente com amor suicida
João Paulo Oliveira
Roma, Itália, 1985

A história do EnDança persiste, possivelmente, na memória de alguns jovens que viveram em Brasília na década de oitenta. Uma época de utopias, paixões e doses significativas de inquietação.

Um período inesquecível de ricas descobertas e rupturas. Momento em que uma geração de artistas teve o privilégio de trilhar novos caminhos em campos e em linguagens diversas com muita liberdade, sem compromissos ou expectativas. Um tempo em que era possível despender muito tempo em longos processos criativos, sem pressa de resultados. Foi assim que essa geração, despreziosa, foi ganhando espaços, rompendo modelos e tornando-se referência na produção cultural local, nacional e internacional.

Em 1980, Brasília foi, para Luiz Mendonça e Márcia Duarte, o destino escolhido para realizar um projeto idealista: criar um grupo de dança independente. Isso encerrava a ideia de não estabelecer vínculos com nada que pudesse significar um compromisso ideológico ou artístico alheio aos próprios sonhos e propósitos. Desejavam uma dança livre de maneirismos de estilo e mais próxima do gestual cotidiano e da naturalidade dos movimentos, abdicando do virtuosismo técnico para valorizar a singularidade e a maneira de cada um se sentir e se manifestar poeticamente.

Essa vontade nasceu do profundo sentimento de não identificação com as técnicas convencionais de dança que, para Luiz Mendonça, pretendiam moldar o dançarino para estar à disposição dos coreógrafos e de suas obras. Luiz desejava, como tantos outros artistas, se desvencilhar do modelo para o qual os corpos dos dançarinos eram treinados: com vista à versatilidade, sincronia, uniformidade e, sobretudo, à produção de uma performance de alto nível de precisão e de fidelidade a uma criação alheia.

Luiz se interessou pela dança no final dos anos setenta. Logo percebeu sua inadequação aos padrões técnicos exigidos para atuar como dançarino profissional. O que parecia um entrave, tornou-se a alavanca que o impulsionou a valorizar as potencialidades do seu corpo, noção que fundamentou a metodologia que ele viria a desenvolver na formação de intérpretes, dançarinos e estudantes de Artes Cênicas.

Neste período, Márcia Duarte, que havia se iniciado em dança em Brasília, procura, no Rio de Janeiro, um rumo que seria definitivo em sua profissionalização. O encontro com Luiz Mendonça marca o início de uma longa parceria, pautada pelo desejo comum de investigação de um caminho autoral de criação em dança contemporânea, sem referências de escolas específicas.

A jovem Brasília dos anos oitenta representava a perspectiva do novo, do que ainda está por explorar. Terreno virgem e fértil alimentava a utopia das descobertas. A harmonia das linhas retas e curvas, as avenidas que pareciam se estender ao infinito, o ar seco, um céu de azul estonteante e o barro vermelho da terra, levaram o EnDança às ruas, ao asfalto permeado de verde. Um ambiente urbano que se permite vislumbrar de qualquer parte o horizonte. Brasília, asas de avião, era um convite ao voo.

Um interessante relato dessa época, escrito em 1992 por João Paulo Oliveira, amigo, cúmplice e fã, destaca muito bem as motivações e anseios que deram impulso aos passos iniciais da trajetória do grupo e que não poderiam deixar de ser partilhados. Assim, esta apresentação encontra-se em sua íntegra mesclada por suas palavras: *“O fato é que o EnDança, apesar de haver começado tão cru quanto todos aqueles rapazes e moças das Artes Cênicas de então, tinha como poucos deles um rumo e um vigor emocional que afluía. A geração do EnDança não era mais a dos artistas da resistência à ditadura. Era a geração seguinte, a que simplesmente não tinha o regime de força por referência e que talvez por isso mesmo foi a geração que o enterrou de uma vez. O trabalho deles ecoava o futuro, não o passado, e isso a gente sentia já naquele início”*.

Sim, desde as primeiras criações, percebia-se a semente de inquietação que iria germinar e dar seus frutos apenas anos mais tarde. Ainda que, nesse início, o trabalho estivesse atrelado aos processos convencionais de elaboração coreográfica, com base em estruturas musicais, já existiam certas características particulares de linguagem. Por um lado, pela escolha de um

repertório de músicas que se conectavam com imagens do cotidiano, proporcionando uma aproximação da dança à vida. E por outro, por agregar jovens inexperientes não condicionados aos formalismos técnicos e sem resistências a experimentar uma dança que se apoiava antes nas possibilidades individuais do que na superação de impossibilidades.

Seus movimentos também traziam o desejo de expansão e de liberdade que se manifestava por traços de um lirismo poético de ascensão. Nessa dança que se lançava para o alto residia o desejo utópico de escapar do conhecido. O que na concepção clássica romântica era compreendido como a tentativa de superar a gravidade na busca da expressão da delicadeza e da leveza onírica, para o EnDança a verticalização surgia como expressão de um arrebatamento apaixonado e vertiginoso.

Em pouco tempo, Luiz Mendonça seria convidado a atuar na UnB e ali encontraria as condições para desenvolver um percurso particular de investigação artística que alimentaria a criação de seus diversos espetáculos.

Ao acolher o grupo, a instituição serviu como incubadora de uma experiência transformadora. Em uma época em que não havia internet e tão pouco a consciência do advindo processo de globalização, foi possível desenvolver de forma autônoma inúmeras propostas criativas sem influência de tendências externas, daí sua autenticidade. O mais curioso é que, posteriormente, o grupo constatou que suas obras se conectavam com o movimento de dança internacional numa espécie de ligação sensível com o inconsciente coletivo de uma geração de artistas contemporâneos.

E o caminho escolhido por Luiz Mendonça, assistido por Márcia Duarte, para a formação de jovens, entre os quais Giselle Rodrigues, propunha o desenvolvimento de competências motoras e expressivas, sem impor um condicionamento técnico ou explorar um vocabulário de códigos pré-definidos. Qualidades como vitalidade, desprendimento e espontaneidade dos movimentos eram enfatizadas na perspectiva de que constituíssem o terreno de investigação de uma linguagem poética. Interessava a resposta natural de cada corpo exposto a circunstâncias diversas, desde as ações cotidianas como as mais inusitadas. A experiência sensorial e lúdica foi a base de propostas que envolviam treinamentos em circuitos, jogos, acrobacias, além do contato com o rico ambiente natural que o Cerrado oferecia em idas

periódicas a cachoeiras, ou em atividades no Parque Nacional de Brasília com suas trilhas e a piscina de água mineral.

Nesse contexto, o grupo foi se desenvolvendo e sofisticando suas propostas de investigação, marcadas pela natureza empírica de processos criativos capazes de outorgar, aos dançarinos, qualidades como integridade, autonomia e singular autoridade sobre as criações. Já se insinuava outra perspectiva na relação do intérprete com a obra, que se configuraria posteriormente na noção de intérprete criador. Vale destacar que Márcia Duarte e Giselle Rodrigues, além de terem significativa participação em cena, colaboravam na composição de coreografias que se integravam em uma única obra sob a direção de Luiz Mendonça. *“Ao longo do tempo, o EnDança descobriu a tridimensionalidade do palco, as sequências com tempo atrasado, a coreografia de humor, os movimentos de ação e reação naturais, e, finalmente, os solos. Eles foram agregando cada passo, quando se sentiam firmes no passo anterior, como convém a um bailarino em equilíbrio. No caso do EnDança era uma corda bamba, contando apenas consigo mesmo sem a rede da tradição”*.

Assim, o grupo aventurou-se para além das fronteiras da capital. A participação, em diversos anos consecutivos, na Oficina Nacional de Dança Contemporânea da Bahia foi significativa pela troca de experiências e estímulo para continuidade de sua trajetória. Outras participações também foram processualmente gerando novas oportunidades que trouxeram prêmios e chances de apresentações em diversas capitais brasileiras.

Distinguia-se pela poética sensorial e envolvente de seus espetáculos de indiscutível qualidade técnica. Não somente no que concerne à impecável performance de seus dançarinos, como também ao rigor e ao refinamento da encenação. E isso não seria possível sem a valiosa participação de Vivianne Rodrigues, Selma Alves, Eveline Gayoso, Cláudia Gama e Cristina Moura. Intérpretes que se dedicaram integralmente à construção de sua identidade, além das eventuais presenças de Raimundo Lima, William Ferreira e Giovane Aguiar. Outros parceiros e amigos de diferentes campos da atividade artística também compartilharam suas experiências contribuindo para suas criações: as conversas com João Antônio, as aulas de Yara de Cunto, o trabalho criativo de Hugo Rodas, a parceria com Fernando Corbal, Fernando Villar e a amizade com Renato Russo foram deixando rastros no percurso.

O EnDança apostava na simplicidade do palco quase nu, um elenco reduzido e seletivo de dançarinos afinados e um tratamento plástico refinado pelo desenho de luzes de Sérgio Pessanha, que lograva obter um efeito absolutamente integrado à atmosfera proposta pela concepção dos espetáculos, outra importante colaboração que inúmeras vezes mereceu destaque da crítica internacional, abrindo perspectivas para sua carreira como light designer na Alemanha. Também Dalton Camargos acompanhou a trajetória do grupo, se consolidando em Brasília como diretor técnico e iluminador.

Ao final dos anos oitenta, já se podia “[...] sentir nos bailarinos do EnDança uma unidade de formação muscular, de timing de movimento, mesmo sendo cada um deles um intérprete muito particular”. Já se podia ver o EnDança dançar “[...] realmente junto, coeso, preciso, embora uma bailarina fosse longa, outra fluida, outra angulosa e assim por diante. Então vemos que o Luiz fez um método. É muito para um brasileiro de Brasília, a capital província, não?”. Sem contar que o trabalho se multiplicou em outras três vertentes educativas: uma atividade de caráter comunitário junto ao Grupo Experimental de Dança da UnB (GedUnB); a iniciação de crianças pré-adolescentes, que contava com a assistência de Andrea Jabor, hoje diretora e coreógrafa no Rio de Janeiro; a formação de estudantes dos cursos de graduação em Artes Cênicas.

Após bons anos de trabalho árduo e apaixonado, o grupo finalmente obteve seu reconhecimento internacional. Impulsionado pelo lendário II FLAAC - II Festival Latino Americano de Arte e Cultura (1989), as portas do mundo se abriram. Promovido pela UnB, entre seus organizadores estava o utopista Guilherme Reis, de espírito integrador e atento às Artes Cênicas. Se a América Latina se rendeu à poesia do grupo, foi nos Estados Unidos que esse coletivo obteve seu maior cartão de visitas.

Uma crítica elogiosa no jornal *New York Times* (1991) citou o grupo como um “um pequeno milagre de paixão, habilidade, bom gosto e imaginação”, estendendo o tapete para o EnDança entrar no maior evento internacional de dança existente no Brasil, o Carlton Dance Festival. Seguiram-se o primeiro patrocínio para uma turnê nacional e os convites para apresentações em festivais europeus.

A experiência fora do país confirmavam a potência do trabalho sempre muito bem recebido pelo público e pela crítica. O intenso aprendizado pela convivência com artistas provenientes

de diferentes partes do mundo e suas obras, marcaram profundamente o que foi um momento único para cada um dos integrantes do EnDança. Surgiram, então, os projetos idealizados por Dieter Jaenicke, produtor internacional, para realização de coproduções portuguesas dirigidas pelo renomado coreógrafo Rui Horta e, posteriormente, João Fiadeiro, jovem representante da nova geração europeia de criadores. Iniciativas que pretendiam oportunizar a inserção definitiva do grupo num contexto mais amplo da produção artística internacional em dança contemporânea. Entretanto, o que parecia ser surpreendente e inimaginável também redimensionaria irremediavelmente suas perspectivas artísticas.

O EnDança que antes tecia suas obras abrigado em seu casulo original, mantendo preservada sua natureza experimental, via-se, naquele momento, a serviço de outros criadores e de outras demandas técnicas e profissionais. Se por um lado, essas novas oportunidades apontavam para a consolidação de suas competências; por outro, provocaram a ruptura na continuidade de seus processos criativos, o que determinou uma mudança sensível de rumo. Somado a isso, seus intérpretes que haviam se iniciado muito jovens já estavam maduros para se firmarem na vida e, para isso, era preciso solidificar os alicerces estruturais do grupo - erguidos sobre quimeras, entusiasmo e o enorme desejo de realização - com perspectivas concretas de subsistência.

Em meados da década de 90 o EnDança já tinha provado o gosto de aplausos calorosos de plateias nacionais e internacionais sem, entretanto, garantir recursos para sua manutenção permanente. E diga-se que, ainda hoje, isso é uma realidade para a grande maioria de nossos grupos de pesquisa e criação artística. Paradoxalmente, quanto mais o EnDança ascendia na carreira, mais esta condição se tornava insustentável. Seus saltos, que outrora o direcionaram para o voo, pareciam projetá-lo inexoravelmente de encontro ao teto de suas aspirações.

A implosão foi inevitável. Sua potência, cuja matéria carregava utopia, paixão e instigação que moveram seus fundadores e todos artistas que por ele passaram, não poderia sucumbir, explodiu na multiplicação dos conhecimentos que ali foram semeados e gerados. Desde então, os ecos daqueles anos de empirismo lúdico e a construção de uma linguagem poética autoral passaram a ressoar como que lembrando as origens de um caminho que se desdobrou em bifurcações e novas descobertas.

“O EnDança formou-se a partir de um sujeito formado em Educação Física em busca de algo mais interessante para fazer com o corpo do que recordes e gols. Surgiu de um artista em busca de um veículo. As bailarinas do EnDança foram aparecendo para o trabalho da mesma maneira: sabendo apenas o que não queriam. E isso, senhoras e senhores, é meio caminho andado para os artistas inovadores. A outra metade do caminho consistiu em não estacionar na improvisação eterna que matou a maioria dos grupos experimentais brasileiros. O EnDança soube colecionar as descobertas do percurso, soube solidificar o método e alterar as buscas.”

Educador nato, Luiz Mendonça seguiu semeando novos campos e optou por compartilhar seus saberes dedicando-se à formação de professores e produtores culturais junto à Universidade Federal Fluminense.

As provocações que outrora emergiram e consolidaram-se até os anos finais do EnDança (1995/96), reverberaram na conseqüente trajetória de alguns de seus integrantes. Cristina Moura seguiu carreira como intérprete em companhias internacionais estabelecendo-se posteriormente como criadora no Rio de Janeiro. Em Brasília, Márcia Duarte e Giselle Rodrigues amadureceram seus processos criativos centrados no intérprete e na construção de dramaturgias autorais, evidenciando a ruptura da ideia de coreografia como estrutura de composição de espetáculos ou suporte para o desempenho do dançarino. Hoje, ambas desenvolvem pesquisas em criação artística como docentes no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB.

Este livro celebra os 35 anos da gênese do EnDança (1980) e a formação de outras gerações de artistas que o sucederam, especialmente por meio da criação da Cia. Márcia Duarte (1995), que leva o nome de sua diretora, e do Núcleo de Pesquisa BaSiraH (1997), capitaneado por Giselle Rodrigues. Companhias brasilienses aqui representadas, que permanecem inseridas no contexto da produção em Artes Cênicas no Planalto Central.

Também reúne uma seleção de imagens de espetáculos captadas nesse percurso de mais três décadas pelo olhar sensível de Mila Petrillo e dos fotógrafos Juan Pratginestos, Itana Santos, Ricardo Figueiredo, Arthur Lacerda, Tadeu Prado, Claudio Soares, Andrea Viana, Thiago Sabino, Raquel Pellicano e Zeca Ribeiro.

Homenageia a todos que participaram desse rico processo de construção da identidade cultural da cidade e que igualmente deixaram um legado de conhecimentos e de experiências que persiste, sobretudo, na memória dos que vivenciaram um momento raro, como raros foram aqueles anos de efervescências criativas da década de oitenta, em Brasília.

NOSSA JORNADA

