

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES**

STELA MARIA DA SILVA FERREIRA

**DANÇA, MEMÓRIA E TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO
Uma cartografia em movimento**

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vasconcellos

Niterói, RJ

2020

STELA MARIA DA SILVA FERREIRA

DANÇA, MEMÓRIA E TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO

Uma cartografia em movimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Área de concentração: Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Processos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vasconcellos

Niterói, RJ

2020

STELA MARIA DA SILVA FERREIRA

DANÇA, MEMÓRIA E TERRITÓRIOS DE CRIAÇÃO
Uma cartografia em movimento

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Área de concentração: Estudos Contemporâneos das Artes.

Linha de Pesquisa: Processos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vasconcellos

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Jorge Vasconcellos (Orientador) – UFF

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara (Membro interno) – UFF

Prof.^a Dr.^a Ligia Tourinho (Membro Externo) – UFRJ

À minha mãe Iracy.

Ao meu pai José.

Aos meus irmãos Junior e Jorge.

À minha prima Ana Thereza e Luiz Antônio.

AGRADECIMENTOS

À Veronica Diaz, parceria presente desde 2004.

A todos os artistas e parceiros do *Dança, Memória do Outro*.

Ao meu orientador, Jorge Vasconcellos.

Aos professores do mestrado do PPGCA-UFF, em especial a Luiz Guilherme Vergara e ao grupo *Interfluxos*.

Ao professor Mauro Sá Rego (UERJ)

À professora Lúcia Bravo, do Departamento de Arte (GAT/UFF).

Aos amigos presentes ao longo desse processo: Carolina Virgüez, Renato Eugênio, Rossana Rússia, Andrea Malaguti, Gilberto Gouma, Regina Oliveira e a todos colaboradores da trajetória.

Eu sempre escrevi meus escritos com todo o meu corpo e vida. Não sei o que são problemas puramente espirituais. Não somos batráquios pensantes, não somos aparelhos de objetivar e registrar, de entranhas congeladas – temos de continuamente parir nossos pensamentos em meio a nossa dor, dando-lhes maternalmente todo o sangue, coração, fogo, prazer, paixão, tormento, consciência, destino e fatalidade que há em nós. Viver – isto significa, para nós, transformar continuamente em luz e flama tudo o que somos, e também tudo o que nos atinge; não podemos agir de outro modo.

(Friedrich Nietzsche)

RESUMO

O presente estudo dedica-se a uma cartografia dos meus processos artísticos como atriz-bailarina e criadora na composição do espetáculo *Dança, Memória do Outro* e seus respectivos desdobramentos, como o trabalho *Territórios Corporais* em novos espaços de atuação – do palco às ruas – e novas estruturações. O objeto deste estudo lança um olhar sobre os caminhos percorridos no momento da criação e seus dispositivos, bem como associações, interconexões e reverberações geradas pelos processos abertos, apresentações e novas estruturas expandidas e em devires. O trabalho original se constitui numa linguagem cênica híbrida que transita pela dança, teatro, literatura e performance. O espetáculo é estruturado em um roteiro de ações tendo toda a movimentação corporal composta ao vivo em cocriação com o público. *Dança, Memória do Outro* se apresenta como um terreno fértil para o estudo dos procedimentos efetuados nas práticas processuais artísticas, e instaura um campo de reflexão sobre a relevância da subjetividade, das inter-relações e dos atravessamentos que envolvem o artista, a estrutura de composição e o lugar do outro na construção da obra. A partir de uma perspectiva particular, este estudo pretende contribuir para a reflexão sobre o processo criativo e para o desenvolvimento de um olhar mais abrangente sobre a arte da dança e de suas vertentes híbridas na contemporaneidade. A elaboração deste mapeamento parte da construção de alguns espetáculos que fazem parte da trajetória artística da autora e se constituem numa linguagem cênica ancorada nas práticas contemporâneas de dança, teatro e performance.

PALAVRAS-CHAVES: dança, teatro performativo, corpo em cena, práticas contemporâneas, processo criativo.

RESUMEN

El presente estudio se dedica a una cartografía de mis procesos artísticos como actriz-bailarina y creadora en la composición del espectáculo *Danza, Memoria del Otro* y sus respectivos desdoblamientos como el trabajo *Territorios Corporales* en nuevos espacios de actuación – del escenario a las calles – y nuevas estructuraciones. El objeto de este estudio lanza una mirada sobre los caminos recorridos en el momento de la creación y sus dispositivos, así como asociaciones, interconexiones y reverberaciones generadas por los procesos abiertos, presentaciones y nuevas estructuras expandidas y en devenires. El trabajo original se constituye en un lenguaje escénico híbrido que transita por la danza, teatro, literatura y performance. El espectáculo es estructurado en un guion de acciones teniendo todo el movimiento corporal compuesto en vivo en cocreación con el público. *Danza, Memoria del Otro* se presenta como un terreno fértil para el estudio de los procedimientos efectuados en las prácticas procesuales artísticas, e instaura un campo de reflexión sobre la relevancia de la subjetividad, de las interrelaciones y de los atravesamientos que envuelven el artista, la estructura de composición y el lugar del otro en la construcción de la obra. A partir de una perspectiva particular, este estudio pretende contribuir para la reflexión sobre el proceso creativo y para el desarrollo de una mirada más abarcadora sobre el arte de la danza y de sus vertientes híbridas en la contemporaneidad. La elaboración de este mapeo parte de la construcción de algunos espectáculos que forman parte de la trayectoria artística de la autora y se constituyen en un lenguaje escénico anclado en las prácticas contemporáneas de danza, teatro y performance.

PALABRAS CLAVE: danza, teatro performativo, cuerpo en escena, prácticas contemporáneas, proceso creativo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. <i>DANÇA, MEMÓRIA DO OUTRO</i>	13
1.1 FICÇÃO E REALIDADE, TRÂNSITOS E PERCURSOS	24
1.2 <i>TERRITÓRIOS CORPORAIS</i>	25
1.3 <i>DANÇA, MEMÓRIA E TERRITÓRIOS CORPORAIS</i>	28
1.4 RITO DE CONSTRUÇÃO	29
2. MEMÓRIA: UM PERCURSO NO TEMPO.....	40
2.1 DEPOIMENTO: ENTRE O REAL E O FICCIONAL.....	44
2.1.1 <i>Processo Z</i>	45
2.1.2 <i>O Casulo</i>	48
2.1.3 <i>Paraíso Sem Consolação</i> – Constanza Macras	50
2.1.4 <i>Essas Associações</i> – Tino Sehgal.....	52
3. CONSTRUÇÃO EM DESMONTAGEM	54
3.1 DESMONTAGENS.....	55
3.2 ESTRUTURA: ROTEIROS	56
3.3 PROCESSO DE CRIAÇÃO	59
3.3.1 Possibilidades.....	62
3.3.2 Roteiro 1.....	63
3.3.3 Entre o sonhar e o acordar.....	68
3.3.4 Improvisos: Des-Conferência sobre <i>Memória</i>	72
4. <i>DANÇA, MEMÓRIA DO OUTRO</i> (MUTAÇÃO CONTÍNUA-INCONCLUSIVO).....	99
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	102
ANEXOS.....	105

INTRODUÇÃO

Tudo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida.
(LISPECTOR, 1997)

Criação. Como acontece? Que tipo de preparação ocorre ao longo do tempo para que este momento aconteça? Quanto nós produzimos e quanto somos produzidos pelo tempo e pelo que fazemos? O que nos move? O que se fricciona neste momento em que trazemos o passado e refletimos no presente? Que questões emergem sobre o processo de criação?

Este estudo lança um olhar sobre o trabalho artístico *Dança, Memória do Outro* a fim de rastrear e elencar elementos que emergiram e compuseram o espetáculo. O que aconteceu no seu processo de criação? A partir desse universo singular, busca-se refletir sobre processos criativos, além de estabelecer pontos de contato com outros trabalhos meus em companhias de dança, teatro, dança-teatro e performance.

A maioria destes processos se deu de forma colaborativa. Na dança contemporânea e dança-teatro a construção se deu muito mais a partir do coreógrafo propositor e do intérprete criador. Este solo performativo, cuja concepção assino, cresceu em parceria na direção com o apoio e o desafio do olhar e da presença do outro. Na época, a questão do espetáculo elaborado como um roteiro de ações, onde toda a movimentação seria composta ao vivo, era muito nova para mim, principalmente lidando com a entrada do público diretamente na cena. Eu me encontrava insegura com sua estrutura aberta de composição, apesar de saber que precisava preservar esta alma inicial da proposta, de criação em tempo real com a participação direta da plateia. Naquele momento desafiador precisava de um olhar “de fora”, parceiro, que ajudasse a decidir: este caminho vale? E, caso sim, como poderia se estruturar?

Ao longo do tempo foram apresentados processos e experimentos de composição deste solo-performance, iniciado numa proposição que levei a um grupo de treinamento de atores em *viewpoints*. Apresento uma trajetória artística que atravessa distintas linguagens e, por ter experimentado processos variados de criação, há alguns fatores que são mais claros em um momento, como, por exemplo, o ponto de partida. Na dança muitas vezes a criação é feita a partir do corpo. No teatro muitas vezes iniciamos com o estudo do texto, a partir do texto. No entanto, muitas vezes essas fronteiras se cruzam, são atravessadas: na dança pode ser

inserido um texto, assim como no teatro pode haver um grande enfoque corporal na composição do trabalho. Menos sobre essas fronteiras e mais sobre os atravessamentos do corpo em cena é que se debruça esta pesquisa. Ou, em um plano mais amplo, que fatores se entremeiam no processo criativo.

A composição desta escrita, num determinado momento, entrelaçará processo de criação e narrativa. Como compor esse texto mais encarnado? O terceiro capítulo apresentará a exposição de um processo de criação. O desafio de escrever enquanto se cria, a partir – e dentro – da experiência, uma escrita no viés do artista. Uma escrita encarnada.

METODOLOGIA – O ENCONTRO COMO MÉTODO

Dirigimo-nos aos inconscientes que protestam. Procuramos aliados. Precisamos de aliados. E temos a impressão de que esses aliados já existem, de que não esperaram por nós, de que há muita gente que está farta, que pensa, sente e trabalha em direções análogas: nada a ver com moda, mas com um "ar do tempo" mais profundo, no qual se fazem investigações convergentes em domínios muito diversos. (DELEUZE, apud GUATTARI; ROLNIK, 1996, p.14)

Retomar o fio da memória, reconstruir etapas do processo, refletir sobre o campo de imanência que gerou o trabalho, buscando e identificando uma rede de influências – de pensadores, criadores, autores – que ancoram e instigam cada vez mais uma linguagem contemporânea que dialoga e fricciona arte e vida, foi o caminho escolhido.

No campo das Artes Cênicas tive encontros, diretos e/ou indiretos, com Artaud, Peter Brook, Sotigui Kouyaté, Eugenio Barba, Pina Bausch, David Lynch, José Gil, entre outros. Presencialmente, no Rio de Janeiro, estive com Sotigui Kouyaté, num workshop intenso e muito especial, e com David Lynch, no lançamento de seu livro “Em águas profundas”. E com muitos outros, que acrescentaram boa parte dos fundamentos e técnicas que me acompanham, como Angel Vianna¹ – que marcou desde o curso de três anos que fiz em Dança Contemporânea na EFAV – e diretores com quem trabalhei, como: Marcio Vianna², Constanza Macras³, Enrique Diaz⁴, Caco Coelho⁵ e tantos mais que não caberiam neste estudo.

¹ Ver em: <<https://www.angelvianna.com.br/angel-vianna>>.

² Ver em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa350909/marcio-vianna>>.

³ Ver em: <https://www.uc.pt/org/centrodramaturgia/4/mno/constanza_macras>.

⁴ Ver em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Enrique_D%C3%ADaz>.

⁵ Ver em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa410193/caco-coelho>>.

ESTRUTURA

Dança, Memória do Outro – Solo e Desdobramentos

No primeiro capítulo, minha intenção é construir um tipo de cartografia, retomando uma parte do percurso, demarcando o lugar de onde falo e os movimentos pessoais que geraram a pesquisa. Situo brevemente minha vivência e trajetória, e como foi se delineando o desejo de escrever sobre o processo de construção, pontuando alguns objetos de estudo e questões. Este capítulo vai mergulhar no mar de composição do *Dança, Memória do Outro* desde seu campo de origem, desdobramentos e territórios de criação – uma trajetória que se deu organicamente, com os chamados e convocações da própria vida e do contexto político, social e econômico em que estava imersa.

No sentido geral do primeiro capítulo há uma busca de visão, “tangenciamentos” do invisível: um esforço a fim de perscrutar a ponte entre o invisível e o que podemos tocar ou perceber, na entrada de elementos ao trabalho, durante o processo de criação – os “sinais” inseridos no cotidiano –, passos deixados pelo acaso. Uma investigação do solo de onde emanaram todas as coisas e como se materializaram. O esforço de desenvolver um sentido de “escuta” para construir tábuas a tábuas, numa rede de conexões invisíveis, a base da nau que irromperá ao mar.

Espacialmente, o trabalho desdobrou-se em um movimento expansivo: desde o início mais intimista nos espaços fechados alternativos e de palco, até o espriar-se às ruas. Como aconteceu esse movimento? Que campos de intensidades o impulsionaram? Em *Cartografia sentimental*, Suely Rolnik (1989, p.2) pontua sobre o processo de composição de uma cartografia e sobre a atuação do cartógrafo: “O que há em cima, embaixo e por todos os lados são intensidades buscando expressão. E o que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem”.

No segundo capítulo retomo alguns trabalhos, sinteticamente, que se estabeleceram como pontos de virada, ou mesmo como marcos de encontros com linguagens que me atravessaram ao longo da trajetória artística desde a dança, o teatro, o circo e a performance. Pontos de intensidades na geografia dos afetos, inscrevendo um tipo de “cartografia” a partir “da paisagem em seus acidentes, suas mutações” (ROLNIK, 1989, p.62). Em seguida entro com alguns trabalhos de cunho mais autoral como o “Terceira Espiral do Tempo ou Processo Z”, que concebi e apresentei como processo no Festival Panorama de Dança, que

poderia vir a ser uma terceira espiral de composição do “Dança, Memória do Outro”. E o “Casulo”, trabalhos que poderiam ser retomados em fragmentos, como memória, para o processo de criação em desmontagem, realizado e exposto no terceiro capítulo.

1. DANÇA, MEMÓRIA DO OUTRO

Contam as relações. São fios sutis, ilusórios, forjados pelos anos ou pela intensidade de um encontro. Juntos, constroem um país. Nenhum mapa geográfico pode representá-lo e descrevê-lo. Na solidão, habitamos uma geografia feita de vínculos e nós: afetos, livros, lembranças, paixões, colaborações que duram uma vida inteira.

(BARBA, 2010)

Criar é sempre desafiador. Escrever, dançar, atuar, viver. Enquanto escrevo, o dia caminha em torno e dentro. Escrever é coreografar o pensamento, conceber proposições, materializar intenções, promover e reconhecer encontros, ordenar em linhas o carretel de experiências. Eis-me aqui para você.

Quando iniciei na arte da dança, não imaginava o quanto este caminho iria me impulsionar. Do balé ao teatro. Da dança contemporânea ao circo. Da dança-teatro à performance e *live art*. Mais do que atravessar linguagens, é a própria vida que irrompe e nos transforma e a tudo que fazemos. Vindo de uma trajetória artística onde se inscrevem percursos de múltiplas linguagens, um trabalho autoral emerge e se estabelece num circuito de apresentações de oito anos até agora, desde sua estreia oficializada na *Operação Orquestra Improviso*, no teatro Glaucio Gil: o solo-performance *Dança, Memória do Outro*. Tomarei apenas parte do nome, *Memória*, para fazer referência ao trabalho ao longo deste texto.

Segundo Cohen (2011), a produção nas artes cênicas contemporânea se intensificou no mundo a partir da década de 60, com o estabelecimento da performance arte enquanto linguagem artística. Ainda que muitas experiências de vanguarda tenham acontecido em várias linguagens artísticas no começo do século XX, a performance arte, que valoriza a ação, surge como termo na década de 60. Desponta como um movimento de ruptura com as linguagens mais estabelecidas, tendo como principal característica a relação entre a vida do *performer* e a obra que ele realiza.

É difícil mensurar o quanto a vida influenciou os caminhos da arte ou o quanto a arte foi abrindo novas trincheiras à vida. E, ao mesmo tempo, o quanto uma se entrelaça à outra, como rios que convergem e fluem conjuntamente. Num dado momento o solo-performance *Memória* tomou como que força própria, e em paralelos de chamados da vida, política e poeticamente, desdobrou-se em ações e novas intervenções em territórios diferenciados.

Em paralelo às artes, é preciso reconhecer caminhos em que busquei um encontro mais potente com a dimensão sutil, que inclui o que chamamos de intuição e inconsciente. Um longo percurso de práticas budistas, iniciadas primeiramente como uma sintonia com práticas orientais e textos como *O Segredo da Flor de Ouro* de C. G. Jung e Richard Wilhelm. Encontrei um grupo de Zen Budismo na Eco 92 e iniciei práticas e retiros. Anos depois encontrei o Budismo Tibetano, com o qual tive algumas iniciações, retiros e práticas ao longo de mais de vinte anos. Reconheço na meditação um instrumento que expande o campo perceptivo para além do usual e cotidiano. Simultaneamente, capacita a uma viagem interna, de sentir a si mesmo, ao mesmo tempo em que expande uma escuta e capacidade de responder ao entorno com uma qualidade diferenciada, observando e quebrando padrões de reatividade. Percebo que as práticas meditativas colaboram também para o desenvolvimento de uma qualidade especial de presença, importante para o dia a dia em plena atenção, e de caráter fundamental ao artista que se coloca em cena e em exposição. Habilita a expansão do “sentir a si mesmo” ao mesmo tempo em que promove uma percepção diferenciada e mais sutil do outro e do entorno. Estica esse tecido entre o projetar de si e de estar em si mesmo.

Discorro um pouco sobre esses percursos para rastrear e identificar algumas influências no campo sutil que inspiraram e fundamentam cada vez mais um processo de criação ancorado na escuta, num tipo de resistência a não ir por uma via mais conhecida, de abrir espaço à observação de sincronicidades e da chegada de elementos ao trabalho.

Segundo Lynch (2008), a vida é um vasto manancial de abstrações e a intuição é a maneira que contamos para rastreá-las. Intuir é visualizar a solução, identificá-la por inteiro. Em seu livro *Em águas profundas* ele dá seu testemunho de que a intuição pode ser aguçada e expandida através da meditação, mergulhando em si mesmo.

É sempre um mistério o processo de criação, e mesmo no *Memória*, que é também um processo em exposição. Algo acontece que é maior do que tudo que se apresenta no plano visível. Nos bastidores dos espetáculos é comum nos referirmos à frase “hoje o espetáculo aconteceu”. De uma maneira muito especial, este solo performativo, o *Memória*, contou sempre com o sim da plateia à participação e seu envolvimento com o todo do trabalho. À sua maneira, Lynch (2008), declara que a “coisa deslancha”; que ocorre um tipo de fenômeno no qual “o todo é maior do que as partes”.

O embrião do *Dança, Memória do Outro* nasceu de uma composição que eu teria de levar para apresentar no grupo que integrei, ao longo de dois anos, de treinamento para atores com o ator e diretor Enrique Diaz. O treinamento se chamava *Suzuki e Viewpoints*⁶. Depois de algumas ideias e resistência a algum caminho conhecido, estendendo o tempo da escuta, chegando ao ponto limite, no dia da apresentação, ao acordar, decido levar uns livros e fazer ao vivo. Lá chegando, solicitei ao grupo ficar em roda, disposição de arena para o público. Daí criava umas ações e relações com cada um do círculo, desde perguntar a hora, solicitar a leitura de trechos de livros, abraçar, cumprimentar, formando um tapete sonoro e um tipo de dança criada a partir da relação com o outro.

No ano seguinte, no *Ateliê Coreográfico*⁷ realizado no Rio de Janeiro, quando Veronica Diaz, artista e produtora cultural, montava um projeto de parcerias, apresentei a concepção do solo-performance e a convidei para a codireção do *Dança, Memória do Outro*. Começamos a desenvolver o que nos levou a algumas experiências e mostras de processos. Renato Cohen (2011) define a performance arte como uma ‘babel’ das artes que aconteceu a partir de uma busca intensa dos artistas por uma arte total, para além de seus próprios espaços de linguagem, que rompesse limitações disciplinares, apresentando um cunho mais integrativo. Assim, a produção nas artes cênicas começa a ser impregnada por esse pensamento performativo, não mais se limitando a uma linguagem circunscrita, mas que ocorre num processo de hibridação para gerar a obra de arte.

Por já apresentar uma trajetória que conta com um histórico em diferentes linguagens, observo que em meus processos de criação a hibridação no ato de compor se dá fluentemente, é intrínseco ao meu corpo-memória e reflexão. Patricia Leonardelli (2011) explana sobre memória em Deleuze e atualiza o pensamento a respeito:

Dessa forma, todo corpo é um corpo criador, posto que recria sua história toda vez que atualiza suas memórias no presente. A memória, quando trabalhada pelo corpo-em-arte depoente, dispõe os conteúdos históricos em um trânsito intenso e acelerado entre os conhecimentos apreendidos e em apreensão, a ponto de um se misturar de tal forma ao outro que já não se pode falar em núcleos fechados de experiência armazenada, mas em fluxo de contaminações. (LEONARDELLI, 2011, p.9)

⁶ Ver: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1452/1245>>.

⁷ Projeto de formação coreográfica que teve primeira edição entre 2003 e 2004. <<http://www.overmundo.com.br/overblog/atelie-coreografico>>.

O solo *Memória* é criado a partir de um roteiro de ações. O esqueleto da performance tomará corpo ao longo da apresentação mediante ações e participações diretas da plateia junto ao *performer*. Será constituído de diferentes tempos: um tempo de elementos trazidos e elaborados anteriormente pela artista, e um tempo construído ao vivo com o público. Dentro desse corpo-espetáculo, serão inscritas memórias da *performer* e da plateia, num conjunto que integra elementos do público e do privado, trançados numa única obra.

Na arte do viver estamos todos criando e reinventando novos modos de compor, cada um à sua maneira, sua própria história. Esse percurso é marcado sempre por encontros, e segundo Spinoza (2010), quando ocorre o bom encontro, gera alegria e potência de agir. Como compor um trabalho artístico que possa tocar o outro ao apresentar um tipo de dramaturgia ou mesmo uma história que, como a vida, é feita de mudanças incessantes? Uma obra que, como Rancière (2012) expõe no *Espectador Emancipado*, aconteça nesse entremeio artista-público, que não se trate de algo que se dá pronto ao outro, mas no qual o outro crie conjuntamente, a partir de suas imagens, associações e subjetivações múltiplas. O público cria o seu próprio recorte, edita, exponencia significados. E se o artista se colocasse literalmente numa posição mais equiparada à do público? Percebi que no *Memória* há uma afinidade com o pensamento de Rancière (2012) sobre a questão do “mestre ignorante”, em paralelo às questões da arte na proposição de horizontalizar mais as ações: em cena, pergunto ao público que movimento fazer, solicitando a este o gesto e o desenho para partes de meu corpo. Nesse ponto este solo performativo se afina com a questão do *mestre ignorante*, colocando-se junto à plateia para a construção de movimentos e ações. Aqui o artista abre o campo da composição, não é só ele que cria e coreografa: o público também pode participar diretamente, ser cocriador.

O *Memória* é um convite à criação. Vamos entrar juntos nesse processo. É um chamado: dança comigo. Uma abertura para o público experimentar o que é coreografar, entrar em cena, escolher texto, ler para o improvisado do corpo, compor movimentos. Um experimento de criação. Aqui, uma afinidade com o trabalho de Lygia Clark (apud ROLNIK, 1996), que declara que desde que começou a contar com a participação do espectador sua obra passou a ser gerida para o outro experimentar.

No *Memória*, a questão não é somente depor os instrumentos e modos de compor, mas também um chamado a uma parceria. É uma proposição semelhante ao que acontece quando

estamos numa companhia de teatro ou dança, quando, pouco antes de entrar em cena, fazemos uma roda de concentração e de reconhecimento da presença de cada um no coletivo. Nessa situação, uma fala muito praticada nas artes cênicas: “eu coloco minha mão na sua para que juntos possamos fazer o que eu não posso e não quero fazer sozinho”.

Aqui uma fragilidade é exposta. A obra não está fechada, o artista se coloca em risco e em solicitude. Seu corpo será outros corpos além de si. Ele precisa estar aberto, vulnerável, “transpassante”. É preciso “ter a força de estar à altura da própria fraqueza” (Pelbart, 2019, p. 18). Nesse tipo de trabalho, a exposição é ainda mais radical do que em uma obra fechada, o corpo da obra está como que do avesso, o público fará parte desse corpo sem órgãos que se construirá em cena.

Além de instrumentações de composição, o trabalho expõe trechos de música e de texto, fragmentos de memória da artista, tanto da vida pessoal como cênica. Tudo se entrelaça ao mesmo tempo, memórias da *performer*, memórias da plateia, tudo que se cria em conjunto ao vivo. Como algo que – como a vida – pulsa entre o que planejamos e o inesperado. Todos somos coautores da existência. Uma obra que dá visualidade à composição intrínseca artista-plateia, nas artes vivas.

No solo *Dança, Memória do Outro* pode-se dizer que há uma interatividade, mesmo que esta seja um efeito imanente à experiência, como uma relação das intensidades existentes neste vórtice entre *performer*, espectador e obra em construção permanente. Quanto a estas intensidades, podemos perscrutar: como pode o corpo da obra produzir afetos? Quanto pode um corpo, sendo o corpo este poder de ser afetado e produzir afetos?

A respeito de experienciar a obra de arte que está inserida nesse tecido da vida, o que pode trazer uma diferenciação em relação a esta é a capacidade que a arte tem de, por meio de níveis de intensidade, nos levar a uma dimensão estética para além da usualmente vivida no cotidiano.

É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas. O limiar decisivo de constituição desse novo paradigma estético reside na aptidão desses processos de criação para se auto-afirmar como fonte existencial, como máquina auto-poiética (GUATTARI, 1992, p.135).

O *Memória* possui em sua estrutura espaços de entrada para que o espectador adentre literalmente a cena, seja com palavras, gestos, na possibilidade de dançar junto ou também conduzindo e sugerindo movimentos à artista.

Dança, Memória do Outro acontece a partir de ações estruturadas que dão visibilidade à relação entre público e *performer* num jogo de composição ao vivo. A performance estabelece fluxos temporais através de fragmentos de memórias da artista e de tudo o que é construído em cena, fazendo com que a composição cênica se revele em seu próprio acontecimento. (BERN, 2016)

Dança, Memória do Outro é um espetáculo de dança contaminado pela performance? Tem elementos do teatro performativo? Ou é uma sucessão de quadros performáticos? Estas questões emergem, fazem com que indaguemos sobre trabalhos com tempos simultâneos em um espaço que é como uma instalação, onde o próprio espectador “edita” a obra (COHEN, 2011). O ponto nevrálgico do *Dança, Memória do Outro* se encontra nas ações e relações com o público, quando se estabelece o jogo de composição e memória ao vivo. Tanto nos ensaios quanto na apresentação do espetáculo, pode-se dizer que contamos com alguns dispositivos para sustentar e flexionar uma espécie de narrativa. Mas lidamos também com espaços vazios, com uma paisagem sonora, com a qual o compositor dá algumas indicações quanto a sons e texturas na relação entre o artista e o público, que a cada apresentação compõe essa matéria líquida. Leonardelli (2011), em *Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança*, diz que:

Se insistirmos em uma cisão da dramaturgia por disciplina, é inevitável que atentemos para o delicado e precário equilíbrio hierárquico que parece acompanhar as relações entre Dança e dramaturgia tanto quanto desta última com o Teatro. Porém, é possível pensarmos o trabalho dramaturgico por outra perspectiva, de certa forma, intrínseca ao próprio fazer, e que busca as zonas de avizinhamo entre as atividades do dramaturgo de Dança, do dramaturgo em Teatro, do ator e do dançarino. Trata-se de não pensar mais os corpos criadores em questão a partir da área em que se encaixam, mas, primeiramente, por sua condição de corpos-em-arte criando e sistematizando discursos mais ou menos convencionais (no sentido de reconhecíveis), em desenhos singulares. Dessa forma, a dramaturgia surge como produto de vivências de criação que já nascem assumidamente “em fronteira”, e cujas singularidades expressivas se filiam às dinâmicas específicas de cada processo, e não numa aproximação forçosa com determinada área e seus modelos de escrita. (LEONARDELLI, 2011, p.4)

A dança performativa no solo que aqui analisamos se estabelece com diferenciados suportes sonoros, tais como a palavra falada, texto *em off*, paisagem sonora ou música. A palavra entrará em alguns momentos, por exemplo, a partir de fragmentos de textos de livros que serão escolhidos randomicamente e lidos pelo público. Esses trechos literários

darão um tom e texturas específicas a cada apresentação, realizada com excertos distintos. As palavras lidas pela plateia tecem composições sonoras e insurgências semânticas de acordo com o que afeta o leitor; impregna sua fala, ao mesmo tempo em que toca a atriz-bailarina, impulsionando sua dança.



Dança Memória do Outro no Festival de Artes de Areia, 2014. Fonte: Capturame.

O *performer*, por sua vez, deve estar em qualidade de presença especial, num nível de escuta e disponibilidade ao acontecimento de uma forma total, um “sentir a si mesmo” extremo e de abertura ao outro simultaneamente, enquanto ambos habitam e criam o campo imanente que se instaura. Seu corpo será atravessado e transporte de tudo o que se dará ao longo da performance.



Dança, Memória do Outro na Mostra Angel Vianna, Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, 2009.

Fonte: Arquivo pessoal.

Escreve teu nome

Em minha pele

Dançarei teu lugar de origem

Na parte que poderia ser chamada de “rito de nascimento”, haverá a palavra como o nome de algumas pessoas e seu local de origem. O nome será escrito no corpo da *performer* pela própria pessoa, o que desencadeará uma criação corporal a partir dele. Também será feita uma movimentação a partir da fala do lugar de origem. Além disso, há uma lista de nomes e local de origem de todo o público recolhida antes da apresentação e lida na sequência após a escrita na pele. A composição de movimentos inspirada no nome da pessoa será realizada a partir do desenho das letras com o corpo, e a criação coreográfica sobre o lugar de nascimento se dará pelo impacto da memória que a *performer* tem do local ou mesmo pelo desenho das letras, além das subjetividades múltiplas que ocorrem neste encontro potente *performer-público*. O que pode o corpo? Remetendo a Spinoza (2010), a potência de afetar e ser afetado, a possibilidade do bom encontro, que promove alegria e inspira o agir.

Quanto a este corpo que dança, que atravessa em sua trajetória diferentes linguagens, possui um traço de hibridismo, como reflete Laurence Louppe (2000), crítica de arte, professora de história da dança e autora do livro *La Poétique de La Danse Contemporaine*. Atenta para dois processos distintos na formação de uma nova corpografia, ela distingue entre “mestiçagem” e “hibridação”. No processo de mestiçagem há um grande risco, o de deslizar mais superficialmente por várias referências “sem que realmente se transpasse o corpo do bailarino como um todo, atuando e reagindo na sua estrutura muscular, filosófica, e de relação com o mundo” (LOUPPE, 2000, p.30). O mestiço necessita um tempo para que haja intercruzamento de diversos agentes e não somente uma evocação de referências e gestos. Por outro lado, o processo de hibridação ocorre de outra forma, pois se o mestiço ocorre na soma e na acumulação, não sendo alterado seu núcleo, o híbrido vai se constituir mais pela “perda e reestruturação de genes”, ele se torna “uma combinação única e acidental” (LOUPPE, 2000, p. 30).

A composição de movimentos no trabalho abordado se dá no momento em que acontece o encontro e a participação do público, a criação se dará a partir de um amplo vocabulário apreendido e em apreensão, além das propostas de movimentações feitas pela plateia. Entre outros fatores subjetivos, por vezes ocorre um roteiro com diferentes níveis. No início do espetáculo, por exemplo, na primeira leitura de um trecho de livro pela plateia, a *performer* tem um roteiro inicial no qual se estabelece começar no nível alto, de pé, ir ao chão e retornar ao nível do começo. Independente da criação de movimentos que ocorrerá ao longo do percurso, esta transição de níveis poderá ser suave, forte, lenta ou rápida, com infinitas possibilidades de nuances e diferenciações ao longo da criação, podendo ser também em queda, de acordo com o impacto da leitura das palavras e do *momentum*. Mas toda a estrutura esquematizada para o momento da apresentação está totalmente em relação ao que se dá no momento e, sendo assim, permeável à mudança. O momento de encontro com o outro é um momento zero, a partir do qual tudo pode ser criado. Um espaço vazio.

[...] o Grande Vazio surge no instante em que as forças físicas deixam de agir de maneira autônoma: o bailarino já não conta senão com essa consciência do corpo cujo controle não possui e que no entanto constitui todo o seu domínio de movimento. Perante o vazio, está só, de uma solidão que o arranca para fora de si. Está só fora de si. O seu gesto vai na direção de outros corpos. (GIL, 2001, pp. 28, 29)

Dança, Memória do Outro se desenvolveu ao longo de três anos, apresentando publicamente alguns estágios da criação. Em 2004 desenvolveu-se a primeira etapa de processo, orquestrada fortemente na ação e relação com o público. Estive fora do país em 2005 e 2006, retornando da Suécia em 2007, retomando então o processo de criação que estreou oficialmente em 2008, dentro da *Operação Orquestra Improviso*⁸.

Depois da estada em Estocolmo, foi agregada ao trabalho essa experiência de “exílio”, uma vivência fora de meu território de origem por motivo de trabalho. Essa fase de vida fora do país compôs muito da segunda etapa do processo, pois o tempo no exterior provocou um agravamento da reflexão sobre as condições de vida no Brasil. A natureza exuberante e um povo afetuoso contrastam com uma condição social e política marcada por desigualdades alarmantes e uma administração muito falha e insatisfatória. O que podemos de fato fazer que possa inspirar e colaborar com uma mudança? Essas questões adentraram o processo de construção como necessidade urgente a ser tocada, sendo agora uma questão ainda mais latente para a *performer*.

Tais reflexões atravessaram conteúdo e formato. Por um lado, por exemplo, foram integradas perguntas simples e diretas ao público sobre seu lugar de origem, aquilo de que mais gosta, o que levaria consigo e o que gostaria de mudar em sua terra natal. Por outro lado, as apresentações em processo no Centro Coreográfico contaram com um formato composto de apresentação, conferência e debate com o público. Um convite feito a pensadores, mestres e ativistas sociais para conversas após a mostra. Em março de 2006, contamos com o professor Zeca Ligiéro, da UNIRIO, para falar sobre o tema “Arte e Memória”, o professor Mauro Sá Rego, da UERJ, apresentando “O Corpo sem Órgãos da Performance”, e o tema “Arte e Mudança”, com representante do *People’s Palace Project*⁹.

Esse formato “Solo e Debate” foi realizado na maioria das Mostras e Festivais. O debate ao final da performance reúne a experiência e a reflexão sobre a prática artística, uma troca de palavras sobre a vivência coletiva. Visa também aproximar a plateia às questões da arte contemporânea.

⁸ Ver em: <<http://operacaorquestraimproviso.blogspot.com/>>.

⁹ Ver em: <<https://peoplespalaceprojects.org.uk/pt/>>.

O espaço da apresentação é composto por uma disposição do público em arena. Mesmo quando é realizada em palco italiano, uma parte da audiência fica no palco em semiarena, pois a proximidade é necessária para sua participação direta.

A primeira vez que entrei em cena para o *Dança, memória do outro*, ou melhor, bem pouco antes de entrar (quando se pisa no palco outro tempo se estabelece), experimentei um pânico assombroso. Estava diante do total desconhecido. O público entraria na construção das ações? Toparia? Toda vez que entrei em cena, seja no teatro ou na dança, sempre foi um ritual de passagem. Um tipo de morte de si para dar luz ao que viria a se pôr em cena. Mas desta vez o risco se ampliara, muito estava diretamente comprometido com a entrada e a participação direta da plateia.

A arte é o campo privilegiado de enfrentamento do trágico. Um modo artista de subjetivação se reconhece por sua especial intimidade com o enredamento da vida e da morte. O artista consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício. Então, como uma gigantesca couve-flor, abre-se seu corpo-ovo, de onde nascerá junto com sua obra, um outro eu, até então larvar. (ROLNIK, 1996, p. 104)

O corpo será transformado em cena a partir das relações com o público, construções a partir de ações diretas e fluxos de subjetividades em movimento. O corpo se prepara para um tipo de morte, ele será completamente alterado no palco. Desta vez era um lançamento total no desconhecido. Havia um roteiro de ações, mas o trabalho ganhava corpo no encontro, nas ações e relações com o público.

Dentro dessas ações, é sobre o corpo objetivo, por vezes repartido em partes, que a *performer* solicita movimento ao público: o mover do braço ou do quadril ou a solicitação de um abraço – que poderá se dar pela ação em si ou pela narração do abraço. Como, por exemplo, ocorreu em uma apresentação na qual ao invés de abraçar a *performer*, como na maioria das vezes aconteceu, o participante falou: “abraço de mãe”. Tais participações, que sempre se estabelecem para além do corpo físico, objetivo, dizem respeito também à existência do corpo de intensidades, um corpo transrelacional, atravessado pela participação do público e por um conjunto de subjetividades, que constrói passo a passo conjuntamente o corpo do espetáculo. Corpo esse que apresenta em sua estrutura espaços vazios, abertos à improvisação e reflete-se na qualidade do corpo do *performer*, que será transpassado por fluxos intensivos que o atravessam no ato da criação em cena, um corpo mutante. Corpo que é

muito mais que o corpo-organismo, que é arrebatado e composto por múltiplos aspectos, por onde fluem intensidades, e deseja se libertar de seus limites e negações. Corpo que está mais para um *Corpo Sem Órgãos*, remetendo à de Deleuze-Guattari (1996), *CsO* explanado a partir do discurso-poema de Artaud “Para acabar com o julgamento de Deus”, ou mesmo o corpo paradoxal de que trata José Gil (2001).

POST SCRIPTUM

Quem sou eu?
De onde venho?
Sou Antonin Artaud
e basta eu dizê-lo
como só eu o sei dizer
e imediatamente
verão meu corpo atual
voar em pedaços
e se juntar
sob dez mil aspectos
notórios
um novo corpo
no qual nunca mais
poderão
me esquecer.
(Discurso-poema de Artaud, 1947, fragmento¹⁰)

Com o avançar das apresentações, houve um pouco mais de confiança nessa estrutura instável e cambiante, pois em todas as sessões foi possível contar com a solícita ação de entrada do público no trabalho. É um desafio e uma alegria trazer elementos do outro à cena, trançar ao vivo o ficcional e o real. O que está entre um e outro, nessa fronteira que fica esfumaçada.

1.1 FICÇÃO E REALIDADE, TRÂNSITOS E PERCURSOS

Há deslocamentos entre as posições de intérprete e de *performer*, estes papéis oscilam também entre o ficcional e o biográfico, deslizam e se sobrepõem ao longo da apresentação. Entre o que se insere de textos escolhidos ao acaso pelo público, entre o que se dá na relação artista-público em composição dança e palavra, somado a fluxos de tempos e memórias, cria-se uma grande teia de agenciamentos, significados e apontamentos poéticos tecida ao vivo e

¹⁰ Texto-poesias retirados de uma transmissão radiofônica intitulada “Para Acabar com o Julgamento de Deus” realizada por Artaud (como autor e narrador) e por alguns de seus amigos (Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin) que, além de narrarem, o ajudaram na produção dos efeitos sonoros durante a transmissão. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/>>.

muito particular a cada apresentação. A respeito do teatro performativo, Ferál (2008, p. 209) considera que este não possui mais uma escrita cênica constituída por uma hierarquia, mas se apresenta de uma forma mais caótica e desconstruída: “introduz o evento, reconhece o risco”. Complementa: “[...] mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que o produto, que é colocado em cena”. (FERÁL, 2008, p. 209). No *Memória*, cada apresentação é composta por um tecido dramático diferenciado, sendo o processo de criação exposto.

Uma das principais características desse teatro é que ele “coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada, assim como na performance, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz por parte do espectador são bem mais importantes do que o resultado final obtido. (FERÁL, 2008, p. 209)

Mais do que um processo exposto em cena, toda a criação no *Memória* tem um caráter coletivo. Guattari (1992) explana sobre o termo “coletivo”, colocando-o como uma multiplicidade para além do indivíduo, um sentido que se desenvolve “junto a intensidades pré-verbais, derivando de uma lógica dos afetos mais do que uma lógica de conjuntos bem circunscritos.” (GUATTARI, 1992, p.20).

A estrutura em aberto do *Memória* empurra as bordas do que seria um espetáculo pronto, fechado, separado da via vivente, para infiltrar dados da vida pulsante no *momentum* em que se realiza. No solo em questão, vida e arte se trançam ao vivo, ficção-literatura-dança-fragmentos de memórias e tempos distintos confluem, a plateia penetra com sua vida adentro, assim como a atriz-bailarina, compondo o espetáculo que agrega todos os elementos que emergem nesta dança viva.

1.2 TERRITÓRIOS CORPORAIS

Uma ação do “Dança, Memória do Outro” se desloca e se expande para o espaço público, a partir de todo um contexto político na época. Recebeu o nome de *Territórios Corporais*.

Puxando o fio da memória. Junho, 2013¹¹. Estávamos presentes nas manifestações, nas ruas. Muitas vozes, múltiplas reivindicações. Muitas vezes a polícia dispersava as manifestações com violência. Mas no dia 20 de junho a ação foi violenta ao extremo, barbárie. Nas palavras de Julio Barroso, ativista cultural:

20 de junho de 2013 foi uma data muito marcante pra essa cidade e pra mim especialmente. Estava na passeata contra o Cabral e o MDB contra seu governo genocida e corrupto. Foi quando a Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro promoveu uma verdadeira barbárie contra os manifestantes atirando para tudo que era lado e impondo um toque de recolher violento da sede da prefeitura à Botafogo. Foi um massacre covarde. Fecharam casas noturnas e bares à bala na Lapa. No Circo Voador rolava um festival de Heavy Metal e os policiais da Gestapo, digo, do Batalhão de Choque, lançaram bombas de efeito moral pra dentro, atingindo quem nem tava sabendo do ato. Continuaram com a violência pelos bairros seguintes, Glória, Catete, Largo do Machado, Flamengo... Até Santa Teresa subiram pra tocar o terror. Foi um dia que parte da zona sul conheceu o modus operandi da PM nas favelas e periferias da cidade. (BARROSO, Julio. Link *Facebook*, 21-07-2020)

O episódio levou um grande grupo misto de artistas, produtores e vários outros segmentos, do qual participei, a se juntar para organizar um ato contra tal violência. Após algumas semanas e reuniões, decidiu-se que seria realizado um dia-manifesto, composto por várias ações, expressões e intervenções urbanas na Lapa. A partir de alguns encontros com o grupo, consegui vislumbrar, como num lampejo, o que poderia levar para contribuir: retirar uma das ações do *Dança, Memória do Outro* e torná-la uma ação coletiva na rua. No solo performativo original se solicita a uma pessoa da plateia que circunscreva com giz o corpo da *performer* no chão. Enquanto esta ação se dá, simultaneamente é feita a leitura de um trecho da Declaração Universal dos Direitos Humanos (ONU, 1948) por outra pessoa do público. Deslocada para a rua, esta ação tornada coletiva foi nomeada como *Territórios Corporais*¹² e se realizou no dia-manifesto contra a violência no *Ocupa Lapa*, em 2013.

No dia-manifesto, ao chegar pela manhã, não tinha ideia de como iria se desenrolar na prática a ação coletiva, se os transeuntes também se colocariam abertos para a experiência das ações. Estas abrangiam: traçar os contornos das pessoas no chão, delimitando *territórios corporais*, sob a leitura de trechos da Declaração dos Direitos Humanos, e depois, dentro desse território, escrever, desenhar ou colocar elementos que a pessoa gostaria de preservar, e ainda, lembrar e cantar trechos de canções de seu lugar de origem. Um propósito nesta inscrição dos contornos corporais e de compartilhamento de memórias é as pessoas serem

¹¹ Foi um período de intensas mobilizações políticas no país: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Jornadas_de_Junho>.

¹² Ver em: <https://web.facebook.com/stela.guz/media_set?set=a.10151603399093182&type=3>.

estimuladas a refletir sobre o que se deseja preservar, desde o âmbito pessoal ao local, nacional e universal. Um convite à atuação coletiva, uma reflexão sobre o que permanece na memória, um exercício de protagonismo social.



Territórios Corporais no Ocupa Lapa, 2013. Fonte: Acervo pessoal.

Em julho de 2013 esta ação foi realizada perto dos Arcos da Lapa. Iniciada por volta do meio-dia, no primeiro momento éramos eu e Veronica Diaz. Logo depois vi uma pessoa se deitar no chão perto de nós, integrando a ação, e assim muitas outras foram chegando. Desde participantes que vieram com outras ações para o *Ocupa Lapa* a várias outras, muitas pessoas que dificilmente eu poderia ter encontrado em outro espaço, como no teatro, por exemplo. Os transeuntes se dispuseram não só a contornar os corpos no chão uns dos outros, como também a ler, a inscrever e compartilhar suas memórias. Um instante de comunhão e encontro com o outro. As inúmeras participações das pessoas compondo potentes encontros me fizeram permanecer até a noite no *Territórios Corporais*.

Ao provocar posturas inusitadas como deitar no chão num espaço público, deixar sua marca, e mesmo defrontar-se com a finitude da existência neste descolar de sua silhueta em giz, a performance levanta perguntas como: O que se guarda na memória? O que se deseja preservar? O que nos afeta coletivamente? Desencadeia questões que retomam a valorização da singularidade do indivíduo e que são relativas à cidadania, ao papel de cada um como cocriador de seu entorno. O espaço se reinaugura numa experiência extracotidiana e imprime memória do que é vivido no encontro.

1.3 DANÇA, MEMÓRIA E TERRITÓRIOS CORPORAIS

Após a apresentação do *Dança, Memória do Outro* no teatro do Sesc Niterói, houve o convite para que sua estrutura de composição tivesse algumas apresentações no evento *Intervenções Urbanas*. A primeira vez que houve este recorte do trabalho original e seu deslocamento para as ruas fora no *Ocupa Lapa*, com os *Territórios Corporais*. Agora, além desta adaptação para ação coletiva de um determinado quadro do trabalho, a *performer* vai inserir outras ações do solo original junto à plateia. Por exemplo, a leitura de trechos de livros para a criação de movimentos a partir destes. Ou o contornar do corpo do outro, imprimindo uma dança enquanto se lê um texto, entre outras possibilidades. Este novo desdobramento do *Memória* foi chamado de *Dança, Memória e Territórios Corporais*¹³.

Os encontros foram potentes, abrangendo dança com o público, reflexões sociais e políticas sobre locais de origem, compartilhamento de memórias, enfim, o bom encontro segundo Spinoza (2010), marcado pela alegria e que gera potência de agir.

Na apresentação urbana, o que também se pretende é quebrar uma lógica exclusiva dos trabalhos e compromissos que movem o cotidiano e imprimem percursos repetitivos, quase autônomos. Nos momentos de criação dos territórios corporais, um rito de passagem se realizava: muitas vezes, ao descolar de seu contorno corporal no chão, ao olhar seu território-corpo desdobrado de si, as pessoas reconheciam uma experiência que espelhava a finitude da existência. Ficava ainda mais intensa a questão do que se gostaria de preservar na memória, o

¹³ Fotos de apresentações do *Dança, Memória e Territórios Corporais* no evento *Intervenções Urbanas*, do Sesc Niterói: <https://web.facebook.com/stela.guz/media_set?set=a.10153389427263182&type=3>.

que gostaria de levar consigo, questões e lembranças que emergiam e que eram escritas ou desenhadas ali dentro.

O espaço se reinaugura numa experiência extracotidiana e imprime memória do que é vivido no encontro, lúdico, que reinstaura o lugar de compor juntos, o compartilhar de experiências, de reinscrever-se em um outro universo de encontro. A vida se reinaugura como arte. Espera-se também contribuir com a disseminação de formas contemporâneas de pensamento e criação, bem como difundir a busca por alternativas ao isolamento do homem contemporâneo a partir da experiência artística e do encontro. O trabalho é um convite à criação. Um rito de construção ao vivo.

1.4 RITO DE CONSTRUÇÃO

Vida. Morte. Liminaridade. Onde começa o espaço sagrado? Quando é seu tempo? Segundo Mircea Eliade (2001), para viver no mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer “no caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano.

Eliade (2001, p.18) escreve que para o homem religioso o espaço não é uniforme, apresenta quebras, é heterogêneo. Ele explana sobre “porções de espaço qualitativamente diferentes das outras”. Cita o Êxodo, 3:5: “Não te aproximes daqui, disse o Senhor a Moisés: tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa”.

No solo *Dança, Memória do Outro* um espaço é fundado. Um mapa de acontecimentos, ações e orientações. Há o círculo onde se dispõe o público. Há o ponto de entrada do círculo. Diametralmente oposto à entrada há o lugar do sino. Pontos opostos no mapa espacial circunscrevem terrenos semânticos diferenciados, que podem deflagrar por instantes pontos de vida e de morte.

Como conectar com o sagrado sem as antigas pontes religiosas? O sagrado na arte contemporânea pode se estabelecer segundo quais instrumentações? Que rastros destas posso observar no solo *Memória* de uma conexão com os aspectos do sagrado?

Ao longo de seus oito anos de apresentações do solo abordado, algo acontece, irrompe no ato da criação em conjunto com o público com a potência da assertiva “quando dois ou mais se reunirem em meu nome, ali estarei” (BÍBLIA SAGRADA, Mateus 18:20). Não estamos, porém, em nome de um mito ou mestre, encarnado ou não, mas da criação em si e de sua aura, do tecido da performance e de sua *carne* criada em conjunto, na potência dos afetos, neste campo, conforme Spinoza (2010), realizando o bom encontro. Um campo imantado se estabelece, criado horizontal e verticalmente, acionando forças e conexões tanto visíveis como invisíveis. Que forças invisíveis são evocadas?

É possível que não se encontrem respostas, muito menos exatas, em torno destas questões quanto ao encontro entre a arte e o sagrado. O que mais me instiga, de fato, como pesquisadora e praticante das artes, é este campo dos questionamentos que permite aprofundar reflexões e aponta possibilidades para perscrutar novos caminhos, por vezes trilhas inesperadas. Afinal, tudo o que podemos tangenciar são aspectos singulares, pois há muito que caiu a falácia do universal.

Um estado alterado de percepção é muito necessário à entrada em cena para o *Memória*. Principalmente por se estabelecer de forma radical neste limite e cruzamento de fronteiras com o outro – a performance se dá em seu próprio acontecimento. Importante citar também as práticas xamânicas e cerimônias de cura que pude vivenciar, como as do Peyote, com a tradição indígena norte-americana, ou mesmo a cerimônia da Jurema com os índios Fulni-ôs. São experiências únicas de estar consciente no aqui e agora e ver o sonho, transitar desperto entre distintos estados e níveis de percepção ao atravessar a noite em cerimônia, os cantos, o tambor, a bebida. A viagem individual apoiada e ancorada no coletivo e numa ancestralidade evocada.

O *Memória* pode ser pensado como um rito de construção em cena, o tecer do sonho que se dá no encontro e na participação do outro. O que é real e o que é ficcional deslizam e se trançam fazendo o espetáculo. E a vida. O espaço da apresentação tem a proposta de abrigar as pessoas que irão assistir e participar em círculo, formação que remete às de cunho ancestral. Geertz (1989) nos proporciona mais um exemplo e testemunho sobre a formação em roda, recorrente em muitas tradições. Ele cita um informante Oglala (Sioux), da obra de Paul Radin em *Primitive Man as a Philosopher*, e traz uma explanação sobre o aspecto sagrado do círculo desde o fundamento no qual o grande espírito fez tudo o que há na

natureza redondo, com exceção das pedras, até o percurso do dia e da noite no céu é circular, fazendo do círculo um símbolo do tempo. As suas *tipis*, ou tendas, são também circulares, e em suas cerimônias os participantes se dispõem em círculo. Na cerimônia do Peyote, da qual participei, nos dispomos em círculo na *tipi*, depois da cerimônia da tenda do suor, rito de purificação.

Estive também presente em algumas cerimônias religiosas afrodescendentes no Brasil, integrando ritos como banhos de ervas, encantando-me com a dança dos Orixás e com toda uma conexão especial com as forças da natureza. Aqui há uma relação de afeto potente, desde o lugar de nascimento de minha mãe: a Bahia, terra em que os Orixás são reverenciados em muitos cultos e cerimônias religiosas. O trabalho que abordo, o *Memória*, após processos de música ao vivo, chegou a uma versão de música gravada, que entra na parte final do trabalho: a composição de Gerônimo e Vevé Calazans, “É d’Oxum”, cuja letra diz: “toda essa gente irradia magia [...] a força que mora n’água não faz distinção de cor e toda cidade é d’Oxum”. (GERÔNIMO; CALAZANS, 1986).

O processo de criação deste solo performativo foi apoiado na intuição, sustentado num tipo de resistência a não ir por uma via mais conhecida, mas seguir mais ancorado na escuta, abrindo espaço à observação de sincronicidades e da chegada de elementos ao processo. Uma espécie de conexão com um campo de forças invisíveis. Poderíamos considerar estas sintonias uma ligação com aspectos do sagrado?

Ao iniciar a composição do solo, ou mesmo ao longo do processo criativo, não houve reflexão sobre isto; o fazer foi mais intuitivo, experimentando elementos na prática, abrindo para um tipo de percepção e escuta do que confluía e se afinava ao trabalho. Neste fazer que se dá fazendo, nesta dança de chegada e partida de elementos, do que fica e se abre ao que virá, o trabalho foi realizado. Para rastrear elementos de conexão com o sagrado é mister ir além dos elementos tangenciais, mas perceber que é na abertura e atuação com o invisível, ou o que não sabemos nomear, apenas encontrar indícios, é que um tipo de conexão acontece para além da cotidiana.

No *Memória* o público é convidado a participar do *mistério* da criação, seja escolhendo textos randomicamente ou criando movimentos para o corpo da *performer*, inscrevendo seu nome na pele dela, compartilhando seu local de nascimento e as escolhas a fazer numa

possibilidade de “exílio”. Neste solo-performance, ao mesmo tempo em que é exposta uma estrutura e modos de composição, o que desmistificaria o mistério da criação, também se abrem portas à magia que acontece em seu próprio acontecimento e no tecer ao vivo.

Em que medida pode-se encontrar nela o testemunho do sagrado, o trabalho do secreto, sem ser em termos temáticos? Como estabelecer um enfoque processual, que dê conta da relação arte/sagrado durante o processo de elaboração? Por exemplo, ao identificar procedimentos ritualísticos do fazer, ou o uso mítico de objetos agregados à obra. Ou ainda, como perceber na obra uma intenção (des)sacralizante do artista? Como identificar o estabelecimento de aspectos rituais ou a construção de climas de mistério? (BULHÕES, 1997, p.51)

Enquanto rastreio e apresento elementos, possibilidades de aspectos do sagrado no solo performance, sou ao mesmo tempo aquela que disseca o corpo – o espetáculo só está vivo em cena junto à plateia – e integra este corpo dissecado. No que se refere a ritos e rastros de aspectos com o sagrado, ao seu modo, o trabalho possui alguns elementos.

A primeira palavra do *Memória*: “Mudança” – é dita por mim ao entrar com uma caixa de papelão, típica para fazer mudança de casa. Em seguida é feita a leitura de um trecho do livro *A hora da estrela*, de Clarice Lispector: “Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1997, p.25). Aqui abre-se o convite à construção, todo o espetáculo se comporá a partir do sim do outro, da plateia que estará inserida na criação. Um tipo de cerimônia de casamento, de parceria, se inicia. Neste momento abre-se a possibilidade de união *performer*-público em vias de criar juntos. Como parte do mapa de ações, entrego um livro a uma pessoa da plateia para que escolha qualquer trecho e leia. Dançarei o que for lido. Peço para repetir o trecho da leitura. Retomo os movimentos compostos ali naquele instante. Mais uma vez, ou mais duas vezes, vou criando e memorizando. O rito de construção coreográfica e de cena ao vivo. Um jogo de memória.

O Rito

Desde o processo de composição ao vivo, que muitas vezes requer a repetição de núcleos para memorização de movimento e das sequências de ações e textos, o rito de construção se dá em cena. A estrutura da performance vazada, com a improvisação que se realiza e que se repete em módulos, afinando a criação, vai crescendo a cada “espiral” de composição. Desde o início, a exemplo:

Primeiro Ciclo:

- Texto escolhido randomicamente e lido pelo público enquanto a atriz-bailarina cria movimentos simultaneamente a partir desta escolha e leitura. A *performer* tem uma trajetória espacial definida, a partir dos níveis: começará de pé (nível alto), irá até o chão (médio a baixo) e retornará ao nível alto. Mas, como toda estrutura, pode ser remodelada ao vivo a partir da relação com o texto, plateia e subjetividades envolvidas. A composição criada nesta sequência Texto (plateia) e Corpo (*performer*) será repetida duas a três vezes para memorização. Assim se dará com cada núcleo de criação.
- Escolha de movimentos pelo público para partes do corpo da *performer*: braço, quadril.
- Ação: Abraço (realizado ou falado)

O ciclo composto até aqui é repetido sem música, mas com uma paisagem sonora ao fundo.

Rastros de Ritos:

Corpo-Arte ou “Iniciação do Girassol”

- A *performer* segura o girassol, tira uma pétala e mostra ao público dizendo: “Corpo”. Ao dirigir a pétala à boca, a Artista diz: “Arte”.
- Come a pétala e serve o girassol ao público. Cada pessoa retira uma pétala e come. Aqui há um tipo de comunhão, do corpo-pétala do girassol para a transformação que acontecerá em cada corpo. Cada corpo transmutado pelo fragmento da flor que gira em busca do sol, corpo reconectando-se à natureza. Corpo que é também transformado pela arte. O Girassol que me marcou em Van Gogh, e o girassol, presente de aniversário de um amor em São Paulo. A cada um presente e a cada espetáculo novas potências de significados.

Ritos de Passagem

Morte

- A *performer* fala trecho adaptado a partir do texto de Clarice Lispector: “Que eu perca o pudor de na hora da minha morte, ter uma mão humana, amada, segurando a minha.” (LISPECTOR, 1998, p. 56).
- Ação: A atriz-bailarina, deitada sobre o contorno corporal feito de giz, canta um trecho do Hino Nacional Brasileiro: “Deitado eternamente em berço esplêndido”. Ruptura do canto para fala: “ao som do mar”. Continua: “Mar... mãe”.

Imagens e sobreposições de subjetividades, camadas de imagens do passado em fluência com o presente. No corpo estendido sobre seu contorno feito em giz, o corpo da *performer* em contexto de limiaridade, entre vida e morte, meu e teu corpo, corpo plural, corpo cidadão, corpo ator, corpo ligado a uma pátria, corpo personagem do texto de Clarice, corpo potência de afetos, múltiplos corpos e desdobramentos de paisagens imaginadas, sempre, a cada espectador, entre visões e memórias, e mesmo você, que me lê agora.

Dança da Vida-Morte-Vida

- Um sino é tocado por alguém do público.
- *Black out*.
- Texto em *off* sobre os efeitos da Bomba atômica “...e num raio de três quilômetros e meio ao redor, não resta nenhum sinal de vida”. A atriz-bailarina dança com vela de aniversário, uma vela-bastão estrela, acesa, durante o *B.O.* ao som do texto.
- Toca um alarme, que é como a sineta da segunda guerra mundial.
- Luz âmbar.
- A *performer* passa tinta vermelha nas mãos, e há tinta em suas roupas, fragmentos de outras performances.
- Toca uma sobreposição de *Mahogany*, de Kurt Weill, com *Libertango*, de Piazzola, enquanto a *performer* realiza dançando a sequência criada até esta parte. Essa música é um elemento de memória da *performer*: a sobreposição Kurt Weill/Piazzola integrou o espetáculo *Drama de Estações*, sobre o expressionismo alemão, no qual apresentei fragmentos da personagem Alaíde, da peça *Vestido de*

Noiva, de Nelson Rodrigues. A personagem estaria entre a vida e a morte, transitando entre memória, alucinação e realidade.

Tempos diferenciados correndo em fluxos simultâneos. O passado da *performer* trazido à memória e o mais recente, vivido e construído no tempo junto ao público, entre outros fluxos de contaminações.

Território do Corpo

- Uma pessoa do público lê trecho da Declaração dos Direitos Humanos enquanto outra contorna com giz o corpo da *performer* deitado no chão, circunscrevendo seu território corporal.
- *Territórios Corporais*, um desdobramento do solo-performance *Memória*, descrito na seção 1.2.



Territórios Corporais no Ocupa Lapa, 2013. Fonte: acervo pessoal da pesquisadora

Um tipo de rito de passagem se instaurara em pleno espaço público, no qual se envolveram tanto turistas que passavam quanto artistas participantes do movimento, pessoas em situação de rua e transeuntes em geral. Um encontro muito especial, múltiplo e potente.

Rito de Nascimento

Escreve teu nome
Em minha pele
Dançarei teu lugar de Origem

A parte que poderia ser chamada de “rito de nascimento”, descrita anteriormente, se instaura quando a palavra, que é o nome de algumas pessoas, se inscreve no corpo da *performer*. Esta irá dançar o nome, numa criação inspirada a partir do desenho das letras deste, e o local de nascimento da pessoa a partir das letras ou da memória que a artista tem do lugar. Poderíamos dizer que aí se estabelece uma conexão com o sagrado: sintonias, sincronicidades, um campo de forças invisíveis é criado.

A pessoa da plateia ao inscrever seu nome na minha pele faz emergir um conjunto de acontecimentos. A presença como um todo da pessoa é que “nasce” em mim, me atravessa, sou seu novo território de origem, sou o território existencial de múltiplas intensidades, que confluem juntamente com esse nascer, ativado também com essa escrita. Mais que o desenhar das letras do nome, são as intensidades que guiarão as qualidades do movimento, e todo um conjunto de subjetividades presentes, que se imprimirão no espaço através do corpo em suas expressões. Ao dançar também o nome do local de nascimento, reconecto com a memória que tenho do lugar, sou eu também como que nascendo, irrompendo, nesse espaço.

Estrutura e Antiestrutura

O solo *Memória* possui ao mesmo tempo uma estrutura mais fixa, um mapa de ações, que se repete, e espaços vazados por entre a estrutura, que estão abertos ao inesperado, ao diferente, ao outro que participa, que entra, que pode irromper e chegar mesmo a alterar a estrutura. Uma dança em fluxo, movimento contínuo, entre estrutura e antiestrutura. Turner (1974), em *O Processo Ritual*, explana sobre o relacionamento contínuo entre estrutura social e antiestrutura social. A dialética que ocorre entre estes “pólos” de composição que, na prática, se dá sempre em movimento, com rupturas, atravessamentos e contaminações de um ao outro. Uma negação de estrutura pode, por exemplo, se estabelecer pela emergência de um momento limiar nos ritos. Esses, segundo Turner (1974), são eventos nos quais uma antiestrutura se opõe a um *status quo*, abrindo assim possibilidades de transformação social.

No solo *Memória* há momentos em que uma pessoa do público destaca-se do grupo e é como que iniciado a se tornar *performer*: entra em cena, compondo uma ação junto à artista. Depois retorna ao grupo e fica nesse limiar, em atravessamentos constantes.

Um tempo da ação de construir e outro tempo da apresentação da criação seguem em intervalos de composição, assim combinados e subsequentes. Segundo Eliade (2001), para o homem religioso a duração do tempo pode ser “interrompida” pela inserção de ritos num tempo sagrado. Poderíamos, no *Memória*, relacionar estes tempos como um tempo “mais profano” de exposição do processo de composição e outro, “mais sagrado”, da apresentação da criação, num tempo diferenciado do cotidiano. Enquanto uma qualidade de presença “mais sagrada” de despersonalização acontece exatamente no ponto de construção, ao longo das partes de apresentação essa presença se desloca para ser e conter “outros”, o que também inclui tudo o que foi composto com o outro, além de textos e do contexto de cada núcleo da performance, entre outros processos de subjetivações.

Acima de tudo, a forma ritualística trata o ser humano não como a fonte da ação dramática, mas como um elemento um pouco despersonalizado em um todo dramático. A intenção de tal despersonalização não é a destruição do indivíduo; pelo contrário, ela o amplia para além da dimensão pessoal e o liberta das especializações e confinamentos da personalidade. (DEREN, 2001, apud BURT, 2016).

Dessacralização e Sacralização

O solo-performance *Memória* expõe o fazer, desmistifica a imagem clássica do artista intocável – inclusive, ele contém literalmente o toque – ao mesmo tempo em que imanta e prepara um campo para a criação ao vivo. O *performer* está horizontalmente relacionado ao público, inserindo-o nas ações e composições que seriam “do artista”. Ele atravessa a separação “mundo da arte” e “modo cotidiano”, assim como o sagrado e o profano, conforme Bulhões (1997) quando faz neste quesito referência a Bourdieu quanto à intocabilidade de objetos e o silêncio imposto ao público. No *Memória*, o *performer* entrega instrumentos à plateia: livros, sino, chocalho, além de seu próprio corpo sujeito à manipulação e ao toque.

A observação de alguns aspectos bem evidentes permitem-nos retomar por exemplo, o mito do artista, responsável por uma obra que emerge aleatoriamente à sua vontade, da qual ele não tem os critérios mas que é reconhecida como artística por seus pares. Duas características de religiosidade podem ser destacadas: o mistério da criação e a seita de *especialistas* que reconhecem a criação. Ainda no tema mito do artista, também aparece a noção de pessoa especial, portadora de um dom que lhe é concedido, uma espécie de xamã, capaz de colocar os demais mortais em contato

com as forças mágicas da arte, que por seu turno é vista como uma forma de espiritualização e elevação do humano. (BULHÕES, 1997, p. 45)

Ao mesmo tempo em que há a quebra deste distanciamento *performer*-público, é necessário um estado especial de presença, uma preparação para se estar completamente disponível ao que virá. Como em todas as artes vivas e principalmente nas performativas, o *Memória* deflagra o risco, cujo diferencial é abrir espaços literalmente nas ações e no roteiro – e até mesmo fora dele – para que o público adentre. O trabalho constitui um salto no abismo, com as mãos vazias. No entanto, há toda uma trajetória pessoal e artística para este momento – que nada garante, mas fornece uma “musculatura” interna trabalhada para a dança e o encontro com o inesperado.

O *Memória* requer um estado alterado de percepção como em algumas cerimônias religiosas em que a pessoa se prepara para o encontro com o invisível: aqui também estará em jogo a sintonia e as forças sutis que integrarão a criação. A preparação para entrar em cena ou em exposição exige deslocar-se de si, preparar-se para um rito de passagem. “Morre-se” para a persona cotidiana, abre-se para receber e ser outros em si. Desde os textos, os gestos, os movimentos, a música, e mesmo suas próprias memórias: quando entram, entram como se fosse de outro. E, paradoxalmente, de si.

Todo o trabalho é sobre liminaridade: entrar e sair de uma imagem ou texto, personagem, música, ou mesmo, deslocar-se do *performer* ao intérprete, da atriz à bailarina e à *performer*, mesmo que estas subdivisões sejam, na prática, mais complexas do que partes completamente isoladas. Elas se dão em movimento, em fluxo constante.

Nas apresentações do solo, a plateia se desloca entre as posições de criar junto as ações e de assistir o que foi criado, lembrando sempre que assistir não é uma atitude meramente passiva, mas rica de interatividade e subjetivações mais sutis. A artista propositora desloca-se também entre a *performer*, expondo o processo de criação, mas também como atriz e bailarina: ora nas ações em composição com o público, ora percorrendo e apresentando tudo o que foi criado anteriormente ou ali em conjunto e sempre em fluxo de contaminações.

O antropólogo Victor Turner chamou o fato de encontrar-se num tal umbral de “liminaridade” (TURNER, 1969). Por isso, pode-se concluir que o deslocamento transporta o sujeito receptor a um estado liminar. Quando, durante um espetáculo, a percepção muda repetidamente e, devido a este fato, o espectador é frequentemente

transportado a um estado entre as duas ordens, tal diferença perde cada vez mais sua pertinência e, ao contrário, a atenção do sujeito que percebe fixa-se na ruptura da estabilidade, no estado de instabilidade, na passagem. Quanto mais frequentemente o deslocamento aparece, mais o sujeito perceptor torna-se um viajante errando entre dois mundos, entre duas ordens de percepção. Neste processo, ele toma progressivamente consciência da impossibilidade de controlar essa passagem. Ele pode tentar, repetidas vezes, reajustar sua percepção à ordem de presença ou à ordem de representação. No entanto, notará rapidamente que, qualquer que sejam suas intenções, o deslocamento se opera espontaneamente e o propuliona para um estado entre as duas ordens sem que ele queira ou possa impedi-lo. Neste ponto, o sujeito perceptor sente sua própria percepção como emergente, independentemente de sua vontade e de seu controle, escapando à sua responsabilidade, mas sempre exercida conscientemente. (FISCHER-LICHTE; BORJA, 2013, pg.31)

O trabalho se estabelece na liminaridade. Ao mesmo tempo em que há uma dessacralização na medida em que se expõe o processo de composição e o mistério da criação é “revelado”, há também aspectos de conexões com o sagrado. Há um campo imantado a partir de um espaço fundado, o mapa de ações e de acontecimentos, redesenhado e repetido ali, antes da apresentação. Espaço reinaugurado a cada dia, a cada plateia e novo local de apresentação, que propicia o acontecimento de sincronicidades e conexões tornando mágica a criação. É construído um “labirinto” em que se entra e o portal encantado acontece no encontro com o outro, na travessia que se faz em conjunto. Há, porém, uma preparação para a entrada em cena, de silêncios e de alteração de uma percepção mais cotidiana para uma qualidade de presença mais semelhante àquelas em que vivi em retiros de meditação e de cerimônias xamânicas. Há o constante trânsito de deslocamentos do *performer* a ator, um tecido dramaturgico construído onde atravessam memórias biográficas, trechos de literatura, memórias e palavras das pessoas da plateia, um fluxo potente de contaminações, no que resulta o acontecimento da obra, que esta deslanche. Talvez o mistério seja a criação em conjunto, as brechas abertas na estrutura para que algo irrompa de modo que o todo termina por ser maior do que as partes e, assim, alguma sensação permaneça da magia de nos encontrarmos e de compartilhar nosso tempo e nossas memórias. Se há algum mito seria o do encontro presencial, este que a cada dia se torna mais rarefeito em consequência do deslocamento para o virtual, para as redes sociais.

Em seu rito de construção ao vivo, o solo de que falamos atenta para a valorização do tempo presente, o tempo em que tudo pode acontecer e ser mudado, onde estamos expostos à fragilidade da vida a cada instante em que respiramos e testemunhamos a vida em cada um de nós. O mistério que é existir, ser ou não ser.

2. MEMÓRIA, UM PERCURSO NO TEMPO

No início era a dança

Girassol e o corpo de intensidades

Estreei no palco da dança por volta dos nove anos de idade, em papéis de boneca bailarina e de girassol. Na época tive uma experiência intensa numa aula de balé, aprendendo polca. Depois de muito ensaiar pela sala aqueles passos, coordenando pés, giros, deslocamento pelo espaço, ritmo, algo intenso ocorreu, de difícil tradução em palavras: eu virei música. O corpo seguia no espaço fluindo nos passos, já absorvidos. Mais que isso, eu era a música, eu era o espaço. Eu não tinha limites. Uma experiência radical de corpo expandido, ou que poderia se afinar com o pensamento de José Gil (2001, p.65) em seu livro “Movimento Total – o corpo e a dança” quando explana sobre o corpo paradoxal: “o corpo torna-se também espaço. Os movimentos do espaço do corpo não se detêm na fronteira do corpo próprio, mas implicam-se por inteiro: se o espaço do corpo se dilatar, por exemplo, a dilatação atingirá o corpo e o seu interior”.

Depois a palavra, o teatro

Girassol em Van Gogh, *Confessional*

Minha primeira experiência no teatro: uma oficina com Marcio Vianna, que se chamava “Mergulho Teatral”. A parte corporal era ministrada pelo Leonem Brum. Lembro-me de, num improviso, criar uma sequência inteira de movimento, uma partitura corporal, em estado muito especial de presença. Quando retomei a sequência ela veio inteira, como uma mágica, orquestrada pelo corpo sutil. A partir desse mergulho começou minha trajetória no teatro. Marcio me convidou a integrar seu próximo trabalho: um espetáculo sobre Vincent Van Gogh, chamado “Confessional”¹⁴, que estreou em 1990. A sessão era para treze espectadores por vez. Havia muito de relação individual de cada ator para cada um desses espectadores dispostos em instalações como confessionários. Além de cenas ocorridas no centro do espaço e nas periferias. Lemos o livro *Cartas a Theo*, entre outras pesquisas. O Girassol retornara.

¹⁴ “Confessional”, direção de Márcio Vianna: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa350909/marcio-vianna>>.

Tudo junto: dança, teatro e alguns voos

Aqui realizo alguns saltos no tempo em pontos de intensidades dentro da geografia dos afetos e também de virada sobre esse corpo que atravessou algumas expressões e linguagens.

Uma experiência fascinante de sincronicidade ocorreu quando assisti ao filme “Asas do Desejo”, de Wim Wenders. Além de ter me encantado inteiramente com o filme em todas as suas singularidades, havia nele uma trapezista e o filme continha algumas imagens dela nos aéreos. Estava então fascinada por esse potente encontro artístico com o circo. Na semana seguinte fui apresentada à Dani Lima, coreógrafa, que me convidou para integrar sua pesquisa de dança com os aéreos. Uma sintonia maravilhosa. Para a pesquisa e preparação do próximo espetáculo da Dani, na época, houve a experiência da dança com os aparelhos aéreos do circo, principalmente o tecido. Também ocorriam improvisos de cunho mais teatral, integrando contextos de cena e palavras, além da pesquisa de movimentos e criações coreográficas. Tudo muito intenso e poético.

O espetáculo foi chamado “Piti”¹⁵, e eu abria a cena inicial falando meu nome: Stela. Daí seguia realizando meu *piti* de corpo à beira do descontrole. Movimentação descoordenada que só era possível realizar acessando o corpo de intensidades.

A dança não só põe o corpo em movimento agenciando os seus membros (que normalmente se articulam segundo funções), mas encadeia esse movimento sobre o puro movimento vital que se açoita no corpo. Desenterra-o, fá-lo jorrar e desperta outras potências de movimento. Agencia o movimento “trivial” com esse movimento vital, descobrindo novas possibilidades de agenciamentos de gestos corporais. [...] É assim que o mapa dos movimentos que o bailarino constrói incide sobre a energia e não sobre movimentos concretos: a modulação mais abstracta e mais fina da energia basta para actualizar os movimentos corporais mais concretos. A energia é o que agencia agenciamentos. A carta energética compõe o traçado mais abstracto possível dos movimentos. É neste sentido que podemos falar do corpo como um todo. Não um todo como um organismo onde uma função global se encontraria em cada parte, mas no sentido em que o corpo-todo constitui o mapa do agenciamento de todos agenciamentos possíveis. Produz naturalmente um corpo-sem-órgãos, um plano de imanência. (GIL, 2001, pp.71-72)

Mais um girassol: no *Piti* tinha uma outra cena em que eu tentava prender no cabelo um girassol, esse caía, eu tentava mais uma vez, ele caía, e assim sucessivamente, crescendo em velocidade e em intensidades até irromper num movimento corporal frenético, perto de um

¹⁵ *Piti* estreou em 1998. Disponível em: <<http://www.ciadanilima.com.br/a-companhia/espectaculos/1998-piti/>>.

descontrole total. Um ator vinha e me retirava de cena em seguida. O *Piti* tinha esse viés de afinidade com o teatro-dança.

A Divina Comédia

Na linha teatro-dança, numa instalação espacial no MAM, 1991, na direção da coreógrafa Regina Miranda¹⁶, integrava a parte do Purgatório, que ficava localizado no térreo do museu, no espaço entre as pilastras. O público passava entre nós, por vezes se instalava perto e permanecia um bom tempo. A sequência da cena e seus movimentos eram cíclicos: depois que nos lançávamos ao chão, em prostração, para a ascensão ao Paraíso, e, como não ocorria a passagem ao outro nível, voltávamos ao trabalho anterior.

Esculpir Mitos

Numa estrutura de instalação coreográfica também, integrei o *Esculpir Mitos*, direção de Alexandre Franco¹⁷. O trabalho estreou no Parque Lage, 1996. Eu atuava e dançava como Medusa, e ficava dentro de uma estrutura tipo um retângulo de ferro vazado, de onde ficavam pendurados fragmentos de tecidos brancos que tinham elasticidade. Lembro-me de, bem perto da estreia, o Alexandre olhar para os tecidos e para mim, no centro da estrutura retangular, e propor: e se amarrássemos algumas em você... Pronto. Fiquei una com a estrutura. Não só isso. As faixas amarradas em mim ampliaram possibilidades de movimentos, eu podia me atirar para frente, para os lados, em qualquer direção e me pendurar nela. Também tinha um texto que eu dizia junto com a movimentação. O *Esculpir Mitos* seguiu para várias mostras e festivais. Cheguei a fazer uma versão da Medusa em aéreo, num tecido, tanto em palco quanto para instalações exteriores de algumas apresentações.

¹⁶ "A Divina Comédia", direção de Regina Miranda: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Regina_Miranda>.

¹⁷ "Esculpir Mitos", direção de Alexandre Franco: <<https://www.facebook.com/search/top/?q=Esculpir%20mitos>>.



Esculpir Mitos, no Parque Lage, Stela Guz como Medusa. Foto de arquivo da pesquisadora.

Pulsar no ar...

Integrei por alguns anos a Pulsar Cia. de Dança¹⁸, direção de Teresa Taquechel. Uma experiência única de múltiplos corpos singulares. Aqui também houve uma pesquisa integrando a dança no solo com a dança nos aéreos. O trabalho técnico dos aéreos era orquestrado pelo Cleber de Oliveira, que idealizou o formato do tecido tipo *cocoon*, onde podíamos, depois de subir no tecido, entrar nesse cocoon no alto e ter mais possibilidades de movimentos e de suas qualidades. O trabalho participou do *Very Special Arts*, 2004. Lembro-me de, nas ruas de Washington D.C, ser presenteada com o acontecimento da passeata gay na época. Um desfile incrível contava com coreografias, carros conversíveis apresentando noivos, chuva de chocolates e distribuição de adesivos: “Bush, you are fired”¹⁹. Lembro-me de ter pegado um carretel desse adesivo e muitas pessoas me pararam para pegar, muita gente na cidade insatisfeita com seu governo.

¹⁸ Pulsar Cia. de Dança: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Pulsar_Cia._de_Dan%C3%A7a>.

¹⁹ Bush, você está demitido! (tradução nossa)

As Fenícias

Integrei por quase dez anos o grupo de teatro *Circo de Estudos Dramáticos*, direção de Caco Coelho. *As Fenícias*, de Eurípedes²⁰, foi nosso espetáculo mais circense. Eu fazia o papel do *Meneceu*, que dava sua vida para salvar a cidade de Tebas. A cena onde ele oferecia sua vida num despenhadeiro foi realizada no tecido, em técnica aérea de circo. Estreamos no pátio do Museu do Catete do Rio, 2001, e depois, apresentamos curta temporada no *Teatro Oficina*, em São Paulo. Contava com a banda *Hapax* ao vivo, Giulia Gam como Jocasta, Edi Botelho como Édipo, Luiz Lobo como Tirésias, e grande elenco.

“Vamos fazer nós mesmos”, do coletivo holandês Wunderbaum

Como se fosse uma pessoa do público, eu entrava no teatro e sentava na plateia. Num determinado momento intervinha, parando a cena, questionando a segurança: uma atriz se preparava para atravessar o espaço por cima do público. A estrutura era bem frágil, não era para ser usada: era o ponto exato de minha entrada parando a cena, quando eu atirava um ovo num dos atores. Deste ponto começávamos a discutir, ele me chamava para mais perto, eu descia para o palco, e seguíamos numa crescente até lutar fisicamente: tudo coreografado, tecnicamente, mas com muita intensidade, entre o real e ficcional. Na saída do teatro algumas atrizes me perguntaram se era cena ou real o que ocorreu, ou seja, a linha de separação ficou bem esfumaçada. Essa foi uma experiência radical de atravessamento de fronteiras. Integrou o Tempo Festival de Teatro, 2016.

Uma peça musical sobre o fim do estado de bem-estar social e o surgimento da sociedade participativa. Quão grande é o governo que queremos? Nos sentiríamos abandonados ou finalmente libertados? Um roadshow punk com influências do submundo e uma gangue de rufiões. *Vamos Fazer Nós Mesmos/Let's Do It Ourselves* faz parte da série *The New Forest*, do coletivo holandês Wunderbaum – baseada na cooperação entre os integrantes do grupo e numerosos parceiros, voluntários e espectadores. (FUNARJ, 2016)

2.1 DEPOIMENTO: ENTRE O REAL E O FICCIONAL

Aqui estarei apresentando alguns trabalhos que, em sua criação, assim como o “Dança, Memória do Outro”, contiveram alguns elementos trazidos diretamente da biografia do

²⁰ "As Fenícias": <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200114.htm>>.

performer. A composição que acontece nesse limiar entre o real e o ficcional, entre camadas e agenciamentos. O depoimento que ocorre seja na cena ou dentro da performance.

Aos distintos enquadramentos que a memória criadora adquire pelo trabalho do corpo-em-arte, denominamos depoimento pessoal. Analisemo-lo mais profundamente. No tempo da criação, o passado irrompe como a força que recupera e revela os subsídios pelos quais o sujeito se oferece aos estímulos do processo. Esses materiais são a fonte de seu depoimento pessoal, são o próprio sujeito transbordando da pele em ações, sons, palavras, e reconstruindo sua história pelas circunstâncias mais ou menos ficcionais de cada processo de criação. (LEORNADELLI, 2011, p.9)

2.1.1 *Processo Z*

Atravessar fronteiras

Quebrar o muro

Encontrar o outro

O embrião do *Processo Z* foi gerado em 2009 durante uma residência artística com Zeynep Gunsur, dentro do *CoLABoratório*²¹ – um programa de residências artísticas que promove encontros potentes, realizado pela Associação Cultural Panorama, do Rio de Janeiro, responsável pelo Festival Panorama de Dança, em parceria com o Núcleo do Dirceu, de Teresina, Piauí.

Ao final da residência concebi e apresentei o trabalho *Terceira espiral do tempo ou Processo Z*, como processo, no teatro Cacilda Becker, integrando o evento Festival Panorama de Dança. Porém, desde a estreia oficial do *Memória*, em 2008, me dediquei mais à circulação e mostra deste solo performance, apresentado até 2016. Sem patrocínio para uma nova criação, tentei alguns editais, mas não consegui voltar à criação e desenvolvimento do *Processo Z*.

O *Processo Z* poderia vir a ser uma terceira espiral do *Dança, Memória do Outro*. A primeira espiral poderia ser representada pelos primeiros experimentos e processos expostos; a segunda espiral foi realizada após a volta do “exílio” (estada na Suécia), adentrando

²¹ <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Colaborat%C3%B3rio#2009https://issuu.com/festival.panorama/docs/capa_catalogo_final_2009/48>.

questões sociais e políticas, com a qual se iniciou uma nova vertente de apresentação em formato de conferência com convidados e debate com o público.

O *Processo Z* poderia ser, então, um terceiro ato: a travessia. O *Dança, Memória do Outro* finaliza ao deixar as roupas sobre o território corporal, deixar o “manto”, como se diz em algumas tradições, a saída do território do corpo. O *Processo Z* inicia falando de muro, visualizando uma fronteira: “Eu me debruço sobre a dobra do tempo”, abre o texto. Depois dessa fala, entra uma ação corporal de várias quedas. Na época isso se deu na criação de uma forma mais intuitiva. Mais tarde encontrei uma referência que possui afinidade com todo o contexto do trabalho:

[...] *Ann Cooper Albright* - performer e professora do Oberlin College, de Nova Iorque - nos conduz a pensar a estreita relação entre queda e memória, dois “deslizamentos” de tempo e espaço que articulam presente-passado em territórios distintos. Por trás do visível a queda como perda de equilíbrio nos obriga a perceber a efemeridade da vida, tanto quanto a memória o faz. (ISAACSSON, 2013, p.10-11)

No CoLABoratório, Zeynep Gunsur forneceu alguns elementos que poderíamos selecionar para a criação. Apresentou cartas de seu amigo Cemal; escolhi a imagem de uma mulher no topo de uma construção, com véu negro: *Mektup*. Recebemos também uma lista de filmes, da qual escolhi *O último tango em Paris*; pesquisei trechos de filmes de Tarkovski, como *Nostalghia*. Entre os elementos próprios que cada um adicionaria, escolhi uma cidade: Berlim.



Mektup, Cemal. Fonte: Arquivo pessoal.

A escolha da cidade continha um antecedente marcante. Em 2008 participava de uma companhia de dança no Rio de Janeiro, que estava sem patrocínio, estávamos em fase de pesquisa; dava algumas aulas, mas estava com pouquíssimos alunos. Com a possibilidade de abertura de um trabalho que tinha forte afinidade com minha trajetória, por ser em dança-teatro, e com patrocínio, fui para uma seleção de elenco em São Paulo. Entrei. Iniciava ensaios na mesma semana, ficaria dois meses. Sob direção coreográfica de Constanza Macras criamos o espetáculo *Paraíso sem Consolação*, apresentado em São Paulo e depois em Berlim, cidade de intensa memória exposta em toda sua extensão. Uma iniciação.

Voltando ao *Processo Z*: iniciava minha apresentação contando algo que acontecera: um dia conversando com Awilda, também integrante do CoLABoratório, mas não brasileira, falei a palavra “debruçar” e ela não entendeu. Estávamos na rua e usei a imagem do muro para tentar explicar. Depois descobri que meu trabalho era mesmo sobre muros ou fronteiras, que abrangem as visíveis e invisíveis.

Após a abertura do trabalho com o depoimento dessa conversa, entregava o texto *Tempo para tudo*, do livro *Eclesiastes* (BÍBLIA SAGRADA), para uma pessoa do público ler e pedia que improvisasse um ritmo, como um rap, para essa “letra”. Com este fundo musical ia para ação do corpo:

- De pé tentar se equilibrar e falhar, cair. Nesse cair e levantar, o equilíbrio é precário. Forças externas, internas e secretas podem estar em ação. Tentar se erguer, ficar de pé, cair, tentar levantar de novo, cair. Várias vezes até exaurir, depois pegar uma garrafa de água (aqui cessava o rap). Beber um pouco, então começar a derramá-la sobre a cabeça e ir ao chão, desmanchando com ela. No nível do chão, continuando a derramar água sobre a cabeça, ia me arrastando para trás. Daí começava a vocalizar um canto, que vinha como um canto ancestral, seguia até eu erguer o tronco e começar um dialeto estranho em intensidades crescentes, embaixo ainda da água que continuava a derramar sobre a cabeça, até um ápice, um colapso final, quando atirava a garrafa e retomava certo equilíbrio ou lucidez. Falava então o poema:

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi: não sei
 Quando e como a minha pátria
 Eu que nasci no vento
 Fio invisível no espaço entre todo adeus.
 (MORAES, 2013)

Falava dos muros que precisamos fazer ruir e de alguns que foram quebrados.

- Anunciava “*Happy birthday, Berlim!*” enquanto quebrava um bloco de isopor colado contendo talco no interior, o que dava um efeito de desmoronamento de blocos de construção com fumaça de pó ao redor. Oferecia partes dos blocos de isopor para a plateia quebrar também. Caminhava sobre os escombros, fragmentos dos blocos e o branco do pó.

Para esse momento tinha pensado, quando retomasse o trabalho, em colocar um vídeo ao fundo com imagens da guerra, de estruturas ruindo, talvez áudio contendo a voz de Hitler, ou agora, atualizando, também inserir fragmentos de acontecimentos mais recentes, como as entradas violentas da polícia nas favelas, e todo um sistema de necropolítica. Quem sabe também inserir imagens da natureza, que vem sofrendo severos ataques quanto ao desmatamento, aos incêndios criminosos. Outro quadro alarmante é a extrema violência, que perdura há muito tempo, de desrespeito e atentado à vida dos indígenas, entre outros acontecimentos urgentes. Um sistema que prima pela exclusão e desrespeito à diversidade.

Voltando à sequência de ações: depois de andar sobre os escombros, começava a falar sobre a importância de celebrar a quebra de alguns muros. Chamava o público para dançar junto um tango “brincante”.

Quem sabe a celebração que poderíamos fazer após a quebra do sistema atual – em colapso – e a possibilidade de uma reconstrução com novas bases mais humanas, mais horizontais e mais harmônicas com a natureza.

2.1.2 O Casulo

O *Processo Z* possuía fragmentos de depoimentos, sendo inseridos no trabalho acontecimentos da vida da *performer*. Alguns anos depois percebi que essa característica já

era recorrente em meu trabalho desde a concepção do *Memória*, e que também, num plano mais aberto, era um sintoma da época: em diversos outros casos, a autobiografia adentrando trabalhos cênicos. Com o desejo de aprofundar essa pesquisa e de regressar à academia, tomei conhecimento de uma disciplina, ministrada por Gabriela Lírio, que estava justamente em estudos sobre isso: “A (auto)biografia na cena contemporânea, entre o real e o ficcional”, na Pós-Graduação Artes da Cena, UFRJ, em 2014. A pesquisa resultou, ao final do curso, na criação da instalação performática *O Casulo*.

O ponto de partida foi uma proposta de biografia relacional: recebíamos alguns dados da biografia de outra pessoa e compúnhamos o trabalho. Percebi algumas congruências da biografia recebida, que tinham referência a dados da minha própria biografia, questão que inclusive emergiu num debate ao final da apresentação de um dos trabalhos da turma: observamos que o que víamos e selecionávamos para compor os trabalhos eram basicamente os pontos tangenciais e coincidentes à biografia de quem criava o trabalho.

Então, da minha parceira referencial, entre pontos em comum havia o circo, a trajetória circense, principalmente em relação aos aéreos. Outro elemento era sobre os primeiros sons, sabores, cores. A casa: andamos e descobrimos a textura do chão, o que remeteu ao pai da pesquisadora que aqui escreve, que era arquiteto. A partir do nome da parceira referente, fui ao encontro de um fragmento do texto *Alice no país das maravilhas*: “Quanto tempo dura a eternidade? Às vezes um segundo.” (CARROLL, 2007). Esse texto abre a performance. Havia uma mesa com uma instalação.

Sobre a mesa:

- Uma vasilha com maçãs, para o público se servir. As maçãs fazem referência ao texto contido no filme *Wings of Desire*, de Win Wenders.
- Imagem de asas.
- Um tipo de “porta-retrato” virtual, um *tablet*, onde passava um vídeo.

Material:

- Tecido vermelho para aéreo, que já foi elemento do *Memória* na fase de experimentos.
- Texto próprio falado ao vivo em contato com o tecido e o público.

- Vídeo: Imagens da *performer* em espetáculos, aparelhos de circo, mixagem de imagens.
- Música *Swing little girl*, do filme *The Circus*, Charlie Chaplin.

A apresentação ocorreu no pátio da UFRJ. A autora prendeu o tecido como um casulo numa árvore, para o público sentar e ser envolvido.

Ação:

- Envolver o espectador com o tecido, assim que ele sentar dentro deste.
- Falar o texto:

Descansas em mim
 Sou tua casa, teto, abrigo
 O quintal que ainda mora em ti
 Sou noite, embalo teus sonhos
 Sou o seu porvir
 Onde escreves tua história
 Sou teu chão, invólucro, proteção
 Ao romper do casulo
 Serei em ti
 Asa
 Vertigem
 Voo

2.1.3 *Paraíso Sem Consolação*²² – Constanza Macras

Nesse trabalho uma personagem foi emergindo ao longo das criações, desdobrada de mim mesma, a única carioca, que perguntava constantemente onde era tal rua, entre outras coisas. Enfim, uma estrangeira.

O contexto de criação voltava-se para a cidade de São Paulo, um projeto do SESC SP e do Instituto Goethe da Alemanha. Numa linha de teatro-dança, improvisávamos muito sobre temas como, por exemplo, *over-funk*, escalada, assalto.

Na parte do assalto contavam muito as experiências vividas por cada um. A cena terminava quase como uma competição, como num programa de variedades onde cada caso se revelava pior do que o outro. No final do quadro eu tomava o microfone e contava sobre o que

²² Ver em : <<https://www.jornaldaorla.com.br/noticias/9148-paraiso-sem-consolacao-reune-bailarinos-do-brasil-e-da-alemanha/>>.

aconteceu comigo, o fato de haver muitas pessoas em volta e ninguém ter feito nada. “Ninguém faz nada!”. Terminava num grande “piti” e o ator-bailarino que fazia o samurai vinha, me segurava, dizia palavras de sabedoria oriental sobre respirar e me tirava de cena.



Paraíso sem Consolação, foto de Sabine Brinker, Berlim, 2008.

Apresentamos essa criação em Berlim, Alemanha, além de São Paulo. Ou seja, além de ter saído da minha cidade natal, o Rio de Janeiro, por dois meses e meio, também atravessei a fronteira do Brasil. No meu aniversário, 16 de setembro, tive o primeiro dia de folga depois das apresentações. Fui conhecer a cidade, os fragmentos de muro preservados ao longo dela, o museu dos judeus assassinados. Um grande impacto. Berlim foi uma experiência marcante e foi incluída no *Processo Z*.

2.1.4 *Essas Associações* – Tino Sehgal

These Associations apresenta um coletivo sem hierarquia ou ordem estável, onde os membros contam aos visitantes histórias de suas experiências de vida, criando uma nova forma de aglomeração, cujos limites podem incluir o próprio espectador. O trabalho explora a identidade de grupo em relação à subjetividade de cada integrante e apresenta uma série de questões desafiadoras sobre como novas formas de enraizamento coletivo podem ser inventadas, transformando o espaço expositivo em um experimento sociológico enigmático e mutante. (BRASILALEMANHA, 2014)

Conto de Exílio

No trabalho de Tino Sehgal do qual participei, no CCBB, havia partes de movimentação coletiva, incluindo o canto e pausas. Em meio a essas ações, havia uma parte da performance individual e de cunho biográfico que abrangia um depoimento. Em determinado momento da performance, cada integrante se dirigia a um espectador e expunha seu relato pessoal. Eu narrava minha experiência de “exílio”.

[...] a performance desafia definições, pois ativa dinâmicas paradoxais que complicam estatutos tradicionais tanto do fazer quanto da fruição artística: trata-se da fundação de uma cena-não-cena equiparável ao teatro não representacional vislumbrado por Antonin Artaud. É trans-real, pois que move e move-se por múltiplas camadas de sentido sem deixar fixar-se. (FABIÃO, 2009 apud DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 160)

Falava da sensação de ter o sentido de “casa” em dois lugares bem distintos: na época em que vivi metade do ano na Suécia e a outra metade no Brasil, por dois anos. Estava com trabalho certo na Suécia, mas no Brasil estavam a família e os amigos mais próximos. Por vezes uma melancolia assolava por estar longe do Brasil. Ao mesmo tempo, havia uma dificuldade de readaptação na volta ao Rio de Janeiro: como lidar com a falta de segurança na cidade, principalmente à noite, como me acostumar com o barulho urbano, por exemplo. Estocolmo é muito segura, mesmo na madrugada, e silenciosa, pois mesmo os ônibus são silenciosos.

Mas no depoimento eu me detinha mais no sentido de pertencimento a dois lugares, dois lares. Ao retornar a um, sente-se falta do primeiro, e vice-versa, ainda que a saudade do lugar de origem pese mais. Não lembro as palavras exatas que usava – muitas vezes tínhamos o tema base do que íamos contar, mas o modo de expor sempre se alterava um pouco na relação

com o outro. Quando terminava de contar, seguia cantando um trecho da música *Debaixo dos caracóis de seus cabelos*, de Roberto Carlos.

Um dia em areia branca
Seus pés irão tocar
Vai molhar seus cabelos a água azul do mar
Janelas e portas vão se abrir
Ao ver você chegar
E ao se sentir em casa
Sorrindo vai chorar...
Debaixo dos caracóis de seus cabelos,
Uma história pra contar
De um mundo tão distante
Debaixo dos caracóis de seus cabelos,
O soluço e a vontade de ficar mais um instante.
(CARLOS, 1971)

Pesquisei sobre a música depois de tê-la escolhido: a composição de Roberto Carlos é dedicada a Caetano Veloso, em seu exílio na época da ditadura no Brasil.

Essa música também marcou uma época de minha infância, da família muito unida que costumava ir sempre à praia nos finais de semana. Um tipo de paraíso, perdido depois que a casa se desfez parcialmente ao longo do tempo. A sensação de exílio de quem fica quando quem se ama faz a passagem. A pátria que partiu.

3. CONSTRUÇÃO EM DESMONTAGEM

Agora escrevo sobre o processo de construção ao mesmo tempo em que estou criando. Estarei simultaneamente construindo e observando, e também escrevendo, alternando esta ordem, cujos elementos constituem uma dança própria, por vezes entrelaçados.

O processo se iniciou caoticamente. Da mesma forma que costumamos iniciar toda criação, o que experimentei em diversas linguagens. É preciso uma escuta aguçada e confiar no processo, pois no começo é de praxe não termos noção do que se dará ao final. Quanto mais mergulharmos no desconhecido, mais poderemos colher algo vivo, que nos surpreenda. É preciso confiar, pois já atravessamos alguns mares dessa forma. Confiar na braçada. Confiar no mar, na entrega, e dançar com ele.

Comecei a escrever e a colocar elementos. Observo e percebo a estrutura que vem emergindo. A partir dessa aparição, reflito sobre a relevância de compartilhar o processo. Este, que acontece a partir de uma busca e da necessidade de me aproximar e de conhecer o próprio mecanismo de criação, as veias que o irrigam, o pulsar que o mantém vivo. É claro que cada processo tem seu tempo e modo próprio de realização. O que se pretende não é uma busca para criar um método, algo que poderia engessar o processo criativo, mas sim rastrear e elencar elementos da criação que podem ser relevantes tanto para quem cria, como para quem se interessa em conhecer esses processos. Quiçá também se interesse em criar.

Através deste trabalho, aqui e agora, realizo e exponho rascunhos da criação e suas etapas. Rascunhos que, mesmo muitas vezes alterados, conterão rastros de todo o processo, que é não linear, apresenta distintos contextos e intervenções ao longo da produção. O desafio por vezes experienciado é essa escrita que precisa ser linear, o que é diferente do processo. Entro a cada dia no texto como a agulha de um artesão que realiza desenhos sobre o tecido. Num momento aqui, num ponto, expandindo uma configuração, para depois saltar a outro ponto de mergulho de linha e cor. Depois, ao final, há o tecido bordado, num contexto inteiro que muitas vezes nos surpreende.

3.1 DESMONTAGENS

No dia da qualificação soube, através da Ligia Tourinho, que integrou a banca, de um tipo de processo chamado “Desmontagem”. Tempos depois descobri, ao ler o livro *Desmontagens, Processos de pesquisa e criação nas artes da cena*, que o *Memória* tem afinidades com algumas características de tais procedimentos, como por exemplo:

- Depoimento e cena
- Presença performática
- Processo de composição exposto

O *Processo Z* também possui essas características.

A desmontagem cênica traz uma qualidade de presença performática, na medida de sua natureza mista de depoimento e cena. Nessa abertura, a presença da pessoa atuante ganha significado e força maiores do que na cena fechada. Pensando por essa via, esse tipo de cena propõe um tipo de estranhamento intimista, incluindo o olhar do observador no objeto observado. (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 158)

No *Memória*, o *performer* se encontra junto com o público dentro da engrenagem de criação. Expõe a estrutura, o fazer, ao mesmo tempo em que realiza a composição. Há simultaneamente um tipo de Desmontagem e de Construção em tempo real.

Há uma diferença então em relação a outros trabalhos criados sob a forma de Desmontagem, pois muitos desses são realizados desconstruindo um processo anterior de criação. O solo *Memória* apresenta esta desmontagem em cena: já foi criado, no original, com essa vertente. O mecanismo é visualizado e experimentado: como é feito o processo de coreografar, a escolha de trechos de textos randomicamente, quem entra em cena e o que faz, a seleção de material, entre outros elementos, dos quais a maior parte se dá ao vivo.

Consideramos a desmontagem uma estratégia rica para criar um espaço de reflexão sobre a diversidade dos processos cênicos, pois, mais do que revelar uma experiência concreta, ela se constitui numa “poética da experiência”, segundo Ileana Diéguez (2009), que é necessariamente articulada no momento do compartilhamento, já que cada artista precisa criar uma estrutura que revele essa experiência. Esta nova estrutura, por sua vez, apresenta rastros da própria criação, num fluxo presente/passado com alta carga liminar, que potencializa o olhar crítico sobre as escolhas artísticas, criando assim um espaço de discussão artístico-pedagógico provocador. (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.139)

Neste novo momento de criação, retomarei o *Memória* e o *Processo Z*, podendo recorrer a fragmentos de memórias de outros trabalhos, como o *Casulo*, ou de contextos da vida, fragmentos de memória. Agora, no quesito referente a olhar para uma estrutura já realizada, estarei mais afinada com o conceito da Desmontagem, observando, entretanto, que esta não se fecha num determinado modelo de criação.

Jacyan- Quando se pretende mergulhar nas entranhas deste processo, em vias de des-montar esse percurso, acaba-se na verdade montando um novo percurso: outra forma de edição e exibição do mesmo material, agora com a finalidade de comentário, de estudo, de troca pedagógica com o público ávido em conhecer o recôndito da criação. A desmontagem, então, assume não só o caráter de revelação de um processo criativo como pode ser no caso das demonstrações de trabalho (notadamente as demonstrações de treinamento ou preparação do espetáculo). (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, pp.141- 142)

3.2 ESTRUTURA: ROTEIROS

Coloco todos os roteiros como quem dispõe as peças de um jogo. A partir daqui começam os trabalhos.

Dança, Memória do Outro

- *Performer* entra com caixa de papelão e diz: Mudança.
- Lê: “Tudo no mundo começou com um sim (...)” (LISPECTOR, 1997, p.25).

Ações com o público:

1. Texto + Improviso: Pede a alguém do público para ler trecho do livro escolhido por esse randomicamente. Enquanto é lido o texto, a *performer* improvisa movimentos para esta leitura em tempo real.

2. Livro: 2 palavras + Improviso: Pede a alguém do público para escolher 2 palavras do livro “Tocar”; a *performer* cria movimentos em relação a estas 2 palavras.

3. Chocalho.

4. Quadril.

5. Braço.

6. Abraço.

- Sequência de ações: 1 a 6.

- *Performer* pega o Girassol, o mostra e diz “Corpo”, tira uma pétala e diz “Arte” e come a pétala, entrega o girassol para o público também comer.
- Livro + Contorno de alguém.
- Pergunta:
 1. Como você cumprimenta alguém de quem não gosta?
 2. Como você se despede pela última vez de alguém que ama muito?
- Sino: pedir para bater forte 5x.
- Texto Bomba (em *off*): dança com 2 velas estrelas.
- Tinta vermelha nas mãos: sirene.
- Música Piazzola/Mahogany: Sequência até aqui.
- Deita no chão, diz: “Que eu perca o pudor de na hora de minha morte ter uma mão humana, amada, segurando a minha.” (LISPECTOR, 1998, p. 56). Canta: “Deitado eternamente em berço esplêndido, ao som do Mar...”. Diz: “Mar... Mãe... Mãe Gentil” (levanta).
- Lê: “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos”.
- Pergunta nome e local de nascimento para 3 pessoas (escreve cada nome numa parte do corpo, improvisa movimentos para nomes/cidades.
- Segue a lista de nomes do público presente: alguém lê ao microfone (mais 3 Nomes/Cidades) + Improvisos.
- Pede para alguém contornar com giz o contorno do corpo. Ação: Contorno do Território Corporal, enquanto outro alguém solicitado lê ao microfone *Direitos*: “Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. Todos os seres humanos podem invocar os direitos e as liberdades sem distinção alguma de raça, cor, sexo, língua, religião, de opinião política ou outra, de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação da pessoa”.
- Levanta do contorno e diz: Quando saí pela primeira vez do meu país senti falta de ouvir minha língua materna nas ruas, nos ônibus, no supermercado, nos lugares públicos.
- Pergunta a 3 pessoas:
 1. O que mais gosta do seu país? (escreve dentro do contorno)
 2. Se pudesse mudar algo, o que mudaria no seu país? (escreve fora e risca)
 3. Se tivesse que sair do seu país, o que levaria com você? (escreve dentro)
- Sequência de movimentos e ações – geral – com música “É D’Oxum”.
- Deita e fica. Levanta na música da Bethânia, deixa as sobre roupas e sai.

Processo Z

Inicia com texto sobre “Eu me debruço sobre a dobra do tempo”, do debruçar entra no tema Muro.

Música tipo rap com texto “Tempo para tudo”, *Eclesiastes*, enquanto Stela faz movimentos de quedas e tentativas de equilíbrio e sustentação no espaço.

Água: bebe água e joga sobre a cabeça enquanto vai ao chão.

Movimento de arrastar cabeça pelo chão indo para trás (sons ancestrais, como cantos indígenas).

Texto *Dialeto Estranho Estrangeiro* (improvisado, ancestral).

Continua a derramar água sobre a cabeça.

Performer ao longo desse percurso volta a falar uma língua indecifrável, como um dialeto ancestral. Ainda derramando água sobre a cabeça, sentada sobre os joelhos, segue falando em dialeto crescendo emoção até o clímax, atirando garrafa d’água e “voltando a si”.

Trecho - Texto Pátria Minha.

Referência ao Muro de Berlim - Quebra de material como muro (oferece para o público quebrar também).

Andar sobre escombros. Neste ponto pensei em ter voz de Hitler mixada com outras coisas, talvez, e na possibilidade de projeção de vídeos: Muros rompendo, escombros da Segunda Guerra Mundial etc.

Convite à dança para celebrar todos os Muros que ainda estão por ruir.

Improviso convidando público para participar.

O Casulo

— “Quanto tempo dura a eternidade? Às vezes um segundo.” (CARROLL, 2007).

(Texto que abre a performance à mesa da Instalação)

Há uma mesa e sobre esta: maçãs, uma imagem de asas e um tipo de “porta-retrato” virtual, um tablet, onde passa o vídeo criado para a instalação, O CIRCO.

Material:

- Tecido vermelho (aéreo) – Já foi elemento do *Memória*, fase experimentos.
- Texto (ao vivo) da Stela Guz.

- Vídeo: Imagens da *performer* em espetáculos, aparelhos de circo, mixagem de imagens e tempos.

Maçãs – Texto *Wings of Desire* / criança.

Música “Swing little girl” – filme *The Circus*, Charlie Chaplin.

Ação: Embrulhar / envolver o espectador com o tecido.

Falar texto da *performer*:

O Casulo

Descansas em mim
 Sou sua casa, teto, abrigo
 O quintal que ainda mora em ti
 Sou noite, embalo teus sonhos
 Sou o seu porvir
 Onde escreves tua história
 Sou teu chão, invólucro, proteção
 Ao romper do casulo
 Serei em ti
 Asa
 Vertigem
 Voo

3.3 PROCESSO DE CRIAÇÃO

Nesse ponto iniciamos o processo de criação, que lidará com proposições, possibilidades, imagens, ideias, um conjunto de elementos que emergem e não se afinam muito com a linearidade de um texto. É mais um constelar. Uma outra imagem próxima seria a de uma colcha de retalhos, composta de muitas camadas e estratificações.

Mais do que o encadeamento ou a estrutura, importa o acontecimento, um dos conceitos prediletos do autor. A teoria do Acontecimento elaborado por Deleuze responde a uma exigência que ele formulou do seguinte modo: cabe à filosofia moderna sobrepujar a alternativa temporal-intemporal, ou histórico-eterno, em favor de um tempo mais profundo (ou superficial): o intempestivo. (PELBART, 1995)

Prelúdio

Apresentar, fazer o trabalho como processo, o *Dança, Memória e Territórios de Criação, em vias de uma “Des-conferência sobre Memória”*. Desde o *Memória, Processo Z* ou mesmo *O Casulo*, tem havido essa característica. Experimentar elementos, expor o não acabado. Processo como Produto.

(...) penso nas desmontagens como filosofias da de/composição: implicam um sentido contrário ao resultado final, um “desarranjo da composição”, uma problematização dos cenários teóricos, técnicos, poéticos, espirituais que foram se tecendo durante a viagem individual e coletiva.”(DIÉGUEZ; LEAL, 2018, pg 15)

Invertendo uma lógica de mercado, onde normalmente tem que estar acabado para ser exposto. Fazer de outra forma não por mera desobediência a um certo *status quo*, mas por uma necessidade intrínseca de um modo de fazer, algo que tem sido recorrente em meus trabalhos até então. Modo de fazer que assim tem acontecido dentro de um pacto interno de escuta à chegada de elementos ao trabalho, muito mais em função de ceder ao próprio tempo e modo da obra se manifestar. É preciso dar esse tempo para ela emergir, metamorfosear-se e então dar-se a voo. O criador nesse caso funciona mais como um facilitador desse aparecimento, atento à solicitude da própria obra, apoiando seu nascimento em toda sua estranha singularidade. O *Memória*, por exemplo, no início tinha esse embrião de composição com o público, tinha essa essência de obra aberta à entrada, literalmente, do outro na criação ao vivo. Apenas sabia que precisava manter essa sua peculiaridade. Depois, ao longo do tempo, foi se desenvolvendo a partir de alguns processos expostos ao público. Foram sendo experimentados roteiros, elementos, além de fragmentos sonoros. Em alguns processos abertos contamos com música e paisagem sonora em tempo real, em parceria sonora inicial com Alexandre Fenerich. Depois chegamos a uma formatação com música gravada, e a paisagem sonora foi então realizada pelo Bernardo Gebara. A própria estrutura vazada do solo para entrada da participação direta do público torna-o em si um processo em exposição, mesmo apresentando um roteiro bem orquestrado.

Expor a fragilidade. O não acabado. Abrir para entrada do outro. Também expressa um viés político que se afina com um perfil mais horizontalizado. Cada obra, independente de seu formato, expressa, conscientemente ou não, proposições políticas. Cada criação possui também sua singularidade, podendo seguir em direções bem diferenciadas às mais estabelecidas dentro um sistema hegemônico.

Contra o tabuleiro da Representação que tem orientado o pensamento (com as figuras da Identidade e suas sombras, do Negativo e seus falsos movimentos) Deleuze propõe o jogo da Diferença. Ele fez da Diferença um conceito eminente e o elevou a uma suficiência sem precedentes. Por meio dele releu Bergson, Nietzsche e muitos outros, abrindo o caminho para a elaboração de uma ética da singularidade: não apenas colher as diferenças constituídas, sejam elas individuais ou coletivas, mas produzir novas diferenciações, fazer do homem um grande experimentador, um afirmador de modos de existência singulares. É, como disse Foucault, a "introdução a uma vida não-fascista". Deleuze pode então distinguir os que pensam à imagem do aparelho de Estado, de suas estrias e direções, impostas pela homogeneização

capitalística e seus valores conformistas, e os que pensam segundo a potência nômade, num espaço aberto, multivetorial, como nas estepes de um Oriente (PELBART, 1995)

A entrada no Mestrado se deu num momento onde a própria vida mostrava seu avesso. Mudanças. Há um tempo vinha me aproximando da academia indo a seminários e congressos, ou mesmo me inscrevendo numa determinada disciplina. Uma necessidade de reflexão sobre o próprio trabalho e como ele dialoga com filosofias desde Spinoza, a pensamentos e práticas mais contemporâneas.

Foi na disciplina *Análise do Discurso*, quando fiz Comunicação Social na UFF, que me desencantei com as palavras. Já em tempos de dança, sabia que o corpo tem um discurso não verbal que revela, expõe, diretamente, enquanto o discurso verbal poderia ludibriar, principalmente nos estudos publicitários.

Retomo a academia agora, tentando me reconciliar com as palavras. Essa linguagem que é um recorte, um instrumento. Busco as pazes com as palavras. A palavra pode ser mantra, ter força mágica. A palavra pode ser ponte. Ou fazer ruir. Que palavras escolhemos? Que linguagem para comunicar? O que nos escapa, que as palavras e toda linguagem não dão conta do viver?

Desconstrução prática que se ocupa especialmente da desmontagem política dos discursos e estruturas sublimadas. A cena teológica foi proposta como aquela que está dominada pela palavra primeiro como um logos que desde fora governa através da autoridade do criador. Esse era o Deus que Artaud tentou expulsar da cena, propondo uma teatralidade sem órgãos -sem sistema- que dava voz e lugar a outras presenças e particularmente ao discurso performativo, transgredindo os limites representacionais reverenciados pelo texto dramático e a personagem. (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p. 12)

O *Memória* nasceu dentro de uma proposta mais intimista, com público reduzido e em arena próximo ao *performer*. Depois, em algumas Mostras e Festivais, ocupou o palco italiano, mas então uma parte da plateia era colocada dentro dele, em semiarena, desembocando no proscênio. Depois expandiu seu território de criação para as ruas, em primeira instância num viés político, no Ocupa Lapa, 2013. Depois também poeticamente, no *Intervenções Urbanas* pelo Sesc Niterói. Agora pode acontecer de se expandir num outro território de criação, o modo *online*, ao se encontrar nessa época de quarentena.

3.3.1 Possibilidades

Novo Território Virtual: *online*. Novos modos de existir trazidos pela quarentena 2020.

Duas vertentes a princípio:

1. Um conto performático, na linha de *Desmontagem*, contando as histórias dos trabalhos, a partir do *Dança, Memória do Outro* e respectivos tempos, acontecimentos pessoais e contextos políticos e sociais de cada época. Ex: *Ida a Berlim em 2008. Processo Z, 2009. Manifestações políticas, 2013, crio o Territórios Corporais. Ano 2020, quarentena.*

2. Um trabalho síntese *Corpo em Mutação*. Corpo confinado. Reflexivo. O corpo realinhado com a reconstrução de si e do planeta. Outro tempo. Corpo aprendendo um tempo mais em conexão com os ritmos da Terra. Um tempo para reconectar seu corpo, selvagem e espiritual. Camadas e multidimensionalidades.

Corpo ritualizado. Pintado. Ou banhado de tinta, vermelha, sangue, renascimento. Nestes tempos estamos nos vendo com um modo de existir em colapso. Precisamos fazer a travessia. Ir adiante retomando nossa natureza intrincada à *Pachamama*, Gaia, Planeta Terra como organismo vivo. Respirar nessa “placenta”. Emergir como seus filhos ressignificados. Assumidamente e em relação necessariamente mais amorosa e de respeito à vida.

É preciso baixar a velocidade e o ritmo que o sistema capitalista urgia e “ditava” para todos. Com a quarentena, outro tempo está sendo redescoberto. Redescobrir nosso ritmo em relação com o tempo do que pulsa, vibra, respira.

A imagem que tive outro dia era receber um banho vermelho. Banho de vida. Banho que remete a um renascimento. Ao mesmo tempo oferenda e o sacrifício. Somos a oferenda, o oficializante da cerimônia e o corpo transmutado a seguir, renascido, e o deus que recebe a oferenda e experimenta a vida através do corpo.

É preciso ouvir das entranhas o tempo de parir a si mesmo. Dar o seu grito inaugural e nascer (ação: entrar em corpo vibracional).

Entrada de cena, proposição 1, Conto Performático.

— Mudança.

Ler: “Tudo no mundo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1997, p.25).

Poderia ter pontos aleatórios no roteiro, como:

1. Texto acadêmico do mestrado que fala sobre o trabalho.
2. Textos de autores citados no mestrado, entre outros.
3. Música para cantar ou tocar em *cd player* (lembrar “Tempo para tudo”).
4. Textos de livros:
 - Do *Memória*: “A hora da estrela” de Clarice Lispector, “Estranhos Estrangeiros” e “Ovelhas Negras” do Caio Fernando Abreu, e “Tocar - O Significado Humano da Pele” de Ashley Montagu.
 - Outras possibilidades: “Desmontagens”, de Diéguez e Leal, “Ensaio do Assombro” do Peter Pál Pelbart.
5. Lista de ações

Poderia ser sorteado por mim, pelo grupo e por pessoas *online* (novos modos de existir trazidos pela quarentena 2020).

3.3.2 Roteiro 1

(Possibilidade)

“Conferência sobre *Memória*”

Começar como quem quer se lembrar do processo, contando essa história de como tudo foi acontecendo, os trabalhos e a vida, em movimento, até todos pararmos. Paramos. Resignificamos. Estamos em processo. Como se saíssemos de um transe. Um coma.

O Sistema está reiniciando. Vamos nos lembrar de quem somos e nossas conexões de afetos. Vamos nos deslocar desse conceito “humanidade” só para humanos, o que, muitas vezes, nem mesmo considera ser para todos esses.

E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. (KRENAK, 2019, p. 69)

Esgotamento em Multiverso

Estamos esgotados, junto com a natureza. O que nos mobiliza, o que nos dá potência de agir? Ou ainda mais, eu atualizaria: potência de existir, plenamente. Pois o agir foi traficado, supervalorizado, pelo capitalismo como função humana num sistema onde o capital é imperativo. Mesmo quem é contracorrente nada no mesmo rio. E se contamina de certa forma. É preciso cultivar a resiliência. Para além do sentido de resistência, que guarda um sentido contraopositor, a resiliência é uma afirmação. Autoafirmação.

Exauridos, em corpo, mente, espírito, nos indagamos como retomar o fio da meada. O fio da valorização da vida em todas as suas extensões, manifestações e singularidades. E sim, ação urge – depois, e ainda dentro desse quadro pandêmico – como atitude, de basta: vamos fazer diferente.

Quando perguntado pelo militante italiano Toni Negri: "Qual política pode prolongar na história o esplendor do acontecimento e da subjetividade?", Deleuze respondeu com a mais heraclitiana e nietzschiana das inspirações: "Acreditar no mundo é o que mais nos falta, nós perdemos completamente o mundo, nos desapossaram dele". E acrescenta, como um duende: "Acreditar no mundo significa principalmente suscitar acontecimentos, mesmo pequenos, que escapem ao controle, ou engendrar novos espaços-tempo, mesmo de superfície ou volume reduzidos". (PELBART, 1995)

Prólogo

Um impulso, um sopro, o que nos leva, o que nos guia a uma criação? Diante do impulso, com que ferramentas contamos, através de toda nossa trajetória? E se uma das ferramentas for o não método? O de se embrenhar no caos até que ele indique uma forma, uma peça a encaixar, deixar a seu tempo emergir. Há que segurar a ansiedade. Confiar na escuta. Resistir ao frenesi do fazer por fazer.

Vivemos hoje uma parada no sistema. Algo que nunca imaginaríamos. Sim, tudo pode dar uma pausa em favor da vida. O planeta urge. Uma retomada ao momento presente. Um dia de cada vez. Esse instante.

— Mudança.

— “Tudo no mundo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1997, p.25).

Você poderia me dizer como você está agora? Consegue escutar o ritmo do seu coração? O movimento da sua respiração?

Pelbart (2019) fala sobre “viver a vida como uma iniciação”. Mas a quê?

(Ação): Poderia entrar numa repetição, dizer: “uma iniciação”, enquanto entrasse em movimentos de queda, desmoronar e levantar. Repetir palavras e ação. Várias vezes até chegar no ponto específico da pátria, no limite da intensidade, do *Processo Z* (possibilidade).

É preciso “ter a força de estar à altura da própria fraqueza” (Pelbart, 2019, p.18).

Se quisermos atuar fora do padrão do fascismo emergente cada vez mais estabelecido na força e na autoridade, precisamos também mudar nossa forma de agir e de intervir. Como poder pensar mais coletivamente, despindo as camadas de poder que se infiltraram ao longo dos anos em nossos próprios tecidos? A forma como nos colocamos, falamos, agimos. Somos capazes de perceber a contaminação? Estamos dispostos a esse olhar mais aguçado sobre nós, para poder afinar a percepção, a fim de realizar uma autocrítica com fins de conscientização e mudança?

Como instituir um tempo mais humano, no sentido de tempo de existir, versus o tempo de peça de produção desse sistema que já provou estar em vias de decomposição? Ou mudamos ou mudamos. Urge o planeta. Como me colocar a serviço do que pode e precisa emergir? Um novo mundo, reconfigurado em suas bases. Para esse novo mundo, nós também precisamos nos reconfigurar. Ano de 2020, um tempo delicado, onde os modos de existência estão sendo reavaliados e ressignificados a cada dia, a nível planetário. Pelbart (2014, p. 254) fala da arte de instaurar novos modos de existência: “trata-se de instalar-se nos entremodos,

nos entremundos, nas passagens, transições, viradas, deslizamentos, cruzamentos e reviravoltas de perspectiva, até mesmo nas negociações entre modos e mundos”. E mais:

Não há novo modo de existência que não seja fruto de uma mutação subjetiva, de uma ruptura com as significações dominantes. O possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação, ou do sonho, ou da idealidade, e se alarga em direção a um campo – o campo de possíveis. Mas, “como abrir um campo de possíveis?”, pergunta François Zourabichvili, ao se debruçar sobre textos de Deleuze. Não serão os momentos de insurreição ou de revolução precisamente aqueles que deixam entrever afulguração de um campo de possíveis? “O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...)”. Tais momentos, sejam individuais ou coletivos (como o Maio de 68), correspondem a uma mutação subjetiva e coletiva em que aquilo que antes era vivido como inevitável aparece subitamente como intolerável, e o que antes sequer era imaginável torna-se pensável, desejável. Trata-se de uma redistribuição dos afetos que redesenha a fronteira entre o que se deseja e o que não se tolera mais. (PELBART, 2014, p. 260)

Cito Peter Pal Pelbart, abro o livro “Ensaio do Assombro”, leio: “não permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força, porém ter a força de estar à altura da própria fraqueza”.

Do Processo Z:

(Começar desequilíbrio corporal e quedas, começar a desafogar as roupas – estar já de joelheiras).

Entrar o rap *Tempo para tudo*.

Em algum momento entre as quedas e tentativa de recuperação, tentar recuperar a palestra:

— Mas o que é ter essa força na fraqueza?

Voltar às quedas e tentativas de recuperação do corpo.

Pega água.

Derrama na cabeça, vai ao chão, se arrastando para trás.

Momento retorno à ancestralidade. Cânticos, cerimônias, Peyote, Jurema.

Entrar imagens de fogo na tela (mata queimando? Ou cerimônia de fogo sagrado?), enquanto se derrama água e vai marcando, molhando, o chão como um rio.

Performer ao longo desse percurso começa a falar uma língua indecifrável, como um dialeto ancestral.

[Entrar rito xamânico]

Água, voltar a derramar água.

Performer continua a falar uma língua indecifrável, como um dialeto ancestral. Segue crescendo em intensidade até o clímax, atirando garrafa d’água e “voltando a si”.

— “Se me perguntarem o que é a minha Pátria, direi: não sei. Quando, onde e por que a minha pátria... eu que nasci do vento, fio invisível no espaço de todo adeus” (*Pátria minha*, Vinicius de Moraes).

Levanta, pega bloco de isopor:

— Happy Birthday, Berlim! (Quebra do bloco de isopor com talco dentro).

Imagens e vídeos, escombros (voz de Hitler, Bolsonaro?).

Levar pedaços para público quebrar também.

Caminhar sobre escombros (ou sobre as roupas deixadas).

Entra fragmentos do *Memória*:

Territórios Corporais

Modo *online*: Desenhar o próprio território corporal no chão, com giz, enquanto são “lidos” (rever: talvez em *off* ou decorado) trechos dos Direitos Humanos.

Sair do território desenhado, e falar o depoimento pessoal:

— A primeira vez que saí de meu país senti falta de ouvir minha língua materna nas ruas, ônibus, supermercados, em lugares públicos.

Fazer as perguntas à plateia:

1. O que você mais gosta do seu local de origem?
2. Se pudesse mudar algo, o que mudaria?
3. Se tivesse que sair do seu país, o que levaria com você?

Talvez entrar relatos do que já ocorreu, por exemplo:

Contar como alguém disse “feijão”, e me lembrei de como era raro conseguir comer a nossa versão quente na Suécia. Outros falaram: “família”, “meus cachorros”, “sol”, “mar” – elementos que lembro.

Rito de Nascimento

— “Todos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos” (trecho da Declaração dos Direitos Humanos).

Pedir a três pessoas seus nomes e locais de nascimento. Escrever o nome no corpo da *performer*. Esta dançará o lugar de origem das pessoas, seja pelo desenho das letras, ou por imagem corporal construída a partir de memória do local.

Dançar tudo ao som de *É d’ Oxum*.

Depositar as sobre roupas no território corporal no chão e sair, não voltar a palestrar. Ou sair, parecer que vai terminar, voltar a palestrar.

O início do *Processo Z*:

— Eu não sabia, até então, que o trabalho era sobre muro. Debruçar sobre a dobra do tempo.

Voltar ao rap “Tempo para tudo”?

Entrar, deitar no *Território Corporal*, sair dele, olhar para ele e dizer:

— A primeira vez que me deparei com a morte, de alguém que eu amava muito, eu tinha oito anos. Minha mãe.

Perguntas para a plateia:

1. Qual foi o seu primeiro grande impacto com a morte?
2. Se estivesse na fronteira, entre partir e ficar, o que mais pesaria para você ficar aqui?
3. Quando você atravessar essa fronteira, o que você gostaria de levar na memória?

Cantar (?):

“*Debaixo dos caracóis de seus cabelos, o soluço e a vontade de ficar mais um instante...*” (trecho da música de Roberto Carlos).

Escreve ou desenha nos território(s) do(s) corpo(s): ter elementos do público também? Se em modo *online*, como entram? Via comentários, *chat*, *live*?

Música: Volta do rap *Tempo para tudo*?

Entrar música Piazzola + *Mahogany* – texto de Alaíde – a *performer* já foi essa personagem em *Vestido de Noiva*, no “Drama de Estações”, direção de Caco Coelho. Pode ser um outro fragmento da peça, como o dos médicos. Esta atriz-pesquisadora também foi a Mulher Inatural na montagem dessa mesma peça, *Vestido de Noiva*, no CCBB 2012.

3.3.3 Entre o sonhar e acordar

O tempo de tecer o fio entre mundos

Existe um momento, logo depois de acordar, antes de levantar, que é muito precioso. Às vezes acontece no meio da madrugada, um leve despertar. Ainda nessa fronteira entre o sonhar e despertar, algo da criação pode emergir. Às vezes com palavras. Outras vezes com imagens ou “cenas” inteiras. Por vezes muitos fragmentos e reflexões partindo de um viés que

é mais onírico – ou entre mundos consciente e inconsciente – como um rio que flui internamente. Tento apreender alguns elementos e gravar, ainda deitada, no celular, onde esse transcreve o que falo, ou por vezes, o que ele capta de som. Algumas vezes me encontro tão dentro ainda do estado de sono que nem abro os olhos, tento repetir mentalmente o que aparece de possibilidades combinadas para memorizar e lembrar ao acordar. A partir desses fragmentos, sento e escrevo mais tarde no computador. Seguem alguns desses elementos que surgiram assim:

“Tudo começou com um sim”

Como narrei no primeiro capítulo, o embrião do *Memória* surgiu dentro de um treinamento para atores: *Suzuki* e *Viewpoints*. Ao longo do tempo do treinamento, constatei que os *Viewpoints*, dentro de seus múltiplos exercícios e improvisos que ancoram uma escuta do coletivo, desperta a percepção para conexões e redes visíveis e invisíveis. Essa escuta do coletivo inclui, para além das pessoas participantes, elementos como o espaço, cores, texturas, intensidades, subjetividades.

Atentamos para uma rede intrincada de conexões que nos surpreendem com as sincronicidades que surgem nos improvisos. O exercício pleno, também, de estar no aqui e agora. A possibilidade do sim, de abrir a conexão ao outro.

De *performer* a público, o momento dos ensaios

Expor esse modo de fazer na *Conferência Memória*.

Na primeira ação com a plateia no *Memória* começo improvisando movimento para o trecho de texto do livro que a pessoa escolhe e lê. Tenho um roteiro de deslocamento espacial, a partir de níveis – de começar de pé, ir ao chão, voltar a ficar de pé, a princípio, mas sempre permeável à mudança. Nos ensaios a *performer* se desdobra também em público: escolhe, ao acaso, trecho de texto e a partir deste cria movimento naquele instante, em tempo real. Oscila do “papel” da *performer* ao de ser uma pessoa da plateia. Treina esse compor ao vivo, que compõe também o memorizar de texto e movimento, construindo partituras desse entrelaçamento.

Direitos Humanos e Territórios Corporais

Na época em que estava construindo o *Memória*, estive num encontro do *People's Palace Project*, que trabalhava com jovens em áreas e comunidades em situação de risco. Convidei dois rapazes do projeto para cantarem ao vivo o “Tempo para tudo”, música que idealizei do encontro do texto do *Eclesiastes* em ritmo cantado tipo rap. Convidei um representante do Projeto para conferência após a apresentação, com a temática Arte e Mudança.

No *Territórios Corporais*, uma ação que integra o *Memória*, os direitos humanos são evocados. A vida em risco é uma constante no atual sistema capitalista marcado pela necropolítica. Estive bem próxima de alguns acontecimentos, dou testemunho.

Mãos dadas (Ninguém solta a mão de ninguém)

Naquele momento me flagrei pensando quem precisava mais da mão da outra.

(Memória de quando dei oficina de dança-teatro no CIEP)

Retomo parte de um texto que escrevi e postei em 2015, quando outra criança fora alvejada:

A primeira vez que me vi cercada de crianças em meio a tiros próximos ao local de aula já tem uns vinte anos, dando oficina de dança-teatro no Jacarezinho, no projeto *A Cultura da Favela*, do Instituto Goethe e da Prefeitura do Rio. Depois integrei o Segundo Turno Cultural (Prefeitura do Rio, SMC), dando também essa oficina. Ao chegar para dar aula num CIEP próximo de outro em que um aluno fora alvejado dentro de sala, a maioria das crianças já tinha sido retirada pelos pais devido ao ocorrido, e acabei dando aula para uns quatro a cinco alunos que ficaram. Atravessei o corredor das salas, quase todas fechadas, portas de ferro com cadeado – um corredor assombroso para uma escola – lembro que uma aluna, de seus cinco a seis anos de idade, vinha segurando a minha mão. Na época me veio à mente quem precisava mais da mão do outro. Mundo frágil.

Há uns nove anos, dando uma oficina neste mesmo projeto, corri com as crianças para o corredor do bebedouro, pois estávamos em pátio aberto, tendo tiros a uns cinquenta metros de

distância. Conversando com a diretora da escola soube de casos mais graves. É preciso mudança. Urgente. Muito mais acontece que nem chega aos noticiários.

Imaginar futuros melhores

Em face do mundo atual em grande mudança, num momento de parada e avaliação dos caminhos percorridos até então, somos convocados a descobrir o que é essencial à vida. O que desejamos preservar, dentro de nosso *território corporal* e existencial. Os afetos que nos mobilizam e tudo o que nos impulsiona à ação, na potência gerada pela alegria dos bons encontros, que nos inspira a transformar o entorno, e dentro de nós. Precisamos lembrar que somos cocriadores de nossa realidade. Coautores de nossa história. A partir daí imaginarmos futuros melhores:

Eu vejo a Terra em reconstrução profunda. O ser humano desperto, se alinhando com ações em harmonia com a natureza, reconhecendo-se parte dela. No Brasil, a Amazônia expandindo sua floresta. Há a preservação de seus animais e de seus rios. Os índios tendo direito de fato à suas terras, assim como o respeito e a valorização de sua cultura. Em todo o mundo aumenta a instalação de modos de energia sustentável, e o respeito a toda vida, em todas as suas expressões, cores e diversidades. Os mares tornando-se mais limpos, e um novo brilho de vida surge e reluz sobre o planeta azul.

Marielle Presente

Na madrugada anterior ao primeiro improviso, acordo, ou quase acordada, me vem possibilidades de roteiro. Escrevendo agora o que ficou de lembrança dessas altas horas noturnas – dessa vez nem deu para pegar celular e gravar. Começaria dizendo, do *Memória*: “Tudo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (LISPECTOR, 1997, p.25), daí falaria do “sim” desse encontro *online*.

Também pensava na entrada de outros fragmentos do *Memória*:

“Que eu perca o pudor de, na hora da minha morte, ter uma mão humana, amada, segurando a minha” (inspirado no texto de LISPECTOR, 1998, p. 56).

E trechos dos Direitos Humanos: “Todos os seres nascem livres e iguais em dignidade e em direitos” (ONU, 1948). A vela de aniversário. Daí me veio de escrever o nome *Marielle*²³ em meu corpo e dançar elementos, da minha memória, da cidade que é o local de nascimento dela, o Rio de Janeiro: samba, balas (corpo alvejado) e Cristo Redentor. Essa parte corresponde ao *Rito de Nascimento* descrito anteriormente no “Rito de Construção”, em que uma pessoa do público escreve no meu corpo o seu nome, e me diz o seu local de origem. Então danço seu nome, a partir do desenho das letras, e para o movimento do seu local de origem posso fazer a partir das letras, ou memória que tenho do lugar, ou mesmo misturando esses dois elementos.

Também, ainda pertencente à estrutura do *Memória*, o fragmento do Hino Nacional Brasileiro “deitado eternamente em berço esplêndido, ao som do mar”.

O *Processo Z* entraria, a princípio, nas quedas corporais e na memória dos ritos indígenas e imersão que vivi na natureza. Poderia finalizar com “imaginar futuros melhores”.

3.3.4 Improvisos: Des-Conferência sobre *Memória*

“*Bodystorm*”²⁴

IMPROVISO 1

Marquei encontro virtual no *Zoom* com Veronica Diaz, que convidei para estar presente nesse primeiro experimento. Separei elementos: livros, sino, giz, vela, *pilot* vermelho, música da trilha do *Memória* e “Tempo para tudo” do *Processo Z*. Textos impressos dos Direitos Humanos. Um batom marrom claro para talvez riscar no rosto – pouca opção nessa quarentena. O roteiro ia ser, na maior parte, de improviso. Um fluxo de acontecimentos e intensidades configurava esse tempo em quarentena. Gravei esse experimento no *Zoom*²⁵. Segue a transcrição do improviso no vídeo. Comecei falando:

²³ Referência à deputada Marielle Franco, brutalmente assassinada. Ver: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Marielle_Franco>.

²⁴ Parodiando “*brainstorm*”.

²⁵ Vídeo do Improviso 1: <<https://vimeo.com/437250508>>. Senha para assistir: memoriabodystorm1.

Mudança.

“Tudo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (lendo livro “A hora da estrela”, de Clarice Lispector).

E agora nesse território *online* nós nos encontramos aqui. Agora.

Essa é uma conferência sobre o *Memória*.

O *Memória* é um trabalho em que eu fazia um jogo de construção ao vivo. Eu solicitava ações para o público que cocriava comigo os movimentos. O embrião dele nasceu em 2004 no treinamento de *viewpoints*, uma composição que levei para o grupo. Um ano depois, no Ateliê Coreográfico, a gente começou a desenvolver esse trabalho, numa parceria com a Veronica. Então a primeira ação que eu dava para o público, que eu solicitava, era a leitura de um trecho de livro. Eu vou fazer que nem eu fazia nos ensaios. Nos ensaios eu transitava entre o papel de *performer* e o papel de público. Então agora eu vou fazer a primeira ação, que é entregar o livro para você (levando livro para a câmera) e você escolhe randomicamente (girando livro na mão) em qualquer lugar um trecho, que eu vou improvisar movimentos na hora. Vou ver se eu gravo aqui (no celular) o texto. Vou escolher randomicamente (mostrando livro), vou abrir sem olhar, e ler. Vou gravar.

(Texto escolhido ao acaso e lido, do livro “Ovelhas Negras” de Caio Fernando Abreu):

“De dentro. De perto. Ali. Tudo nítido. Sem saber nada de mim nem deles. Sabia claro feito o clarão das facas que não queria que se matassem. Porque de alguma forma informe sem saber nada de mim, nem de onde vinha, sabia fundo que a noite morna de espessos vapores anunciava o final de um outro tempo gelado. Aquele sim, teria sido de morte e ódio. Não este. Navio na névoa que informemente se desenhava tentando definir-se através do cheiro misturado das flores, com suor e o lixo para chegar a um novo porto. Ou seria o contrário e eu mal adivinhava.”

Agora eu pediria para o público repetir, então vou botar o áudio (gravado agora).

(Começo a improvisar movimentos).

Eu pediria para repetir (a leitura do texto).

(Volto ao movimento, tentando memorizá-lo).

(Desligo áudio).

E assim eu seguia o trabalho compondo movimentos junto com ações com o público. O próximo eu pedia duas palavras desse livro (mostro a capa) do Ashley “Tocar - o significado humano da pele”. Aí eu dava para o público abrir em qualquer lugar (giro o livro) e escolher duas palavras aleatoriamente, vamos ver aqui: “Exploração”; “Compromisso”. As primeiras

que eu li. Aí eu fazia dois gestos para essas palavras (improvisos gestos falando as duas palavras, e os repito). Eu repetia sempre duas a três vezes para ir memorizando. Aí eu passava e pedia um movimento para o meu quadril. Partes do corpo. Daí a plateia às vezes ou tocava em mim e manipulava (demonstro girando o quadril manipulando com minhas mãos), ou conduzia (demonstro com gestos a “regência” de movimento). Então eu vou ser ao mesmo tempo o condutor, o público e o *performer* agora (movimentando). Então eu vou compor um movimento agora e vou repetir. Aí eu passava a sequência desde o início (faço todos os movimentos criados desde o início).

Vinha uma terceira ação de contornar o público (pego outro livro). Enquanto eu pedia para outra pessoa ler um trecho do livro, escolhido ao acaso também, eu contornava uma outra pessoa, então eu randomicamente (girando o livro “Estranhos Estrangeiros” de Caio Fernando Abreu) escolho aqui (abrindo o livro):

“Como esta música, disse, aumentando o volume do som enquanto caminhava pela sala abrindo os grandes vidros da janela para deixar o gemido do sax contaminar mais ainda o ar sujo das ruas.”

Então vou criar movimento (cria movimentos e os repete).

Pronto. Aí eu passava a sequência inteira.

Depois eu tinha uma lista de nomes das pessoas presentes e era a sessão do aniversário (procuro a música no *laptop*). Então eu pedia para a pessoa escrever, uma pessoa presente do público, escrever seu nome no meu corpo. E a pessoa pegava o *pilot* e ela escrevia (mostra o *pilot* próximo à escrita no antebraço). Uma pessoa presente. Então vamos botar uma pessoa bem presente (escrevendo Marielle).

Presente (mostrando o nome Marielle escrito na pele do antebraço). E aí eu desenhava com meu corpo no espaço ou: a partir das letras (desenho) do nome (mostro o nome Marielle) ou também, junto ou separado, ou um de cada vez a partir da memória que eu tinha do lugar dessa pessoa, do local (faltou dizer Rio de Janeiro).

[Obs: ficou confuso: tentando dizer que é a partir do desenho das letras do nome que faço a dança do nome, e a dança do local de origem da pessoa eu faço a partir da letra e/ou da memória que tenho do lugar].

Então vou começar com a primeira letra bem grande, gigante como essa pessoa (faz movimento amplo que vai do salto no ar até descer ao chão). E repito (repete movimento). E repito (repete o movimento e depois começa a sambar com vigor, depois movimenta como se recebesse tiros, e finaliza abrindo braços como o Cristo).

(Pego a vela, que está acesa e assopro, apagando-a).

“Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e em direitos” (lendo texto impresso dos Direitos Humanos).

(Deixa esse texto e pega outro).

Eu pedia então para uma pessoa da plateia contornar o meu corpo com giz, no chão, enquanto era lido o trecho dos direitos (humanos). Vou gravar aqui então (pega celular para gravar a leitura).

“Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. Todos os seres humanos podem invocar os direitos às liberdades sem distinção alguma de raça, cor, sexo, língua, religião, de opinião pública, de opinião política ou outra, de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação da pessoa” (lendo).

Isso enquanto uma pessoa da plateia contornava o meu corpo.

(Solta o áudio dos direitos gravados no celular, e contorna o próprio corpo no chão).

(Levanta do chão).

Eu pedia para uma pessoa da plateia dizer o que ela gostaria de preservar e aí eu escrevia dentro do território corporal, e escrevia fora do território o que outra pessoa (que eu pedia) dizia que gostaria de transformar no seu local de origem, ou seu local de nascimento, ou que você vive. E aí eu escrevia o que ela gostaria de transformar fora do território e riscava. Muita gente às vezes falava “violência”. Então vou botar aqui fora (escreve fora do território corporal) – violência – e vou riscar (risca em cima). E dentro eu escrevia o que a pessoa gostaria de preservar.

[Obs: aqui poderia inserir um pouco da trajetória do *Memória*, de como ele iniciou mais intimista para arena, depois na época das manifestações em 2013, no ato manifesto Ocupa Lapa, contra violência policial, a ação dos *Territórios Corporais* foi deslocada para a rua. E agora um novo território de criação: *online*].

Algumas pessoas falavam “sol”, “mar”, “família”. Então eu vou botar aqui “mar” (escreve dentro do território corporal, o contorno do corpo em giz no chão), “sol”, “família”. Eu deixava minhas sobre roupas aqui. Dançava toda a sequência desde o início, que era (faz toda movimentação que lembra até então).

[Obs: coloquei a música composta *Mahogany*-Piazzola, que era da sequência no meio - depois do texto da bomba - mas essa no final seria a música “É d’Oxum”].

Eu deixava minhas sobre roupas (após terminar toda sequência até aqui) e saía.

E num determinado trecho eu falava um texto que é da Clarice Lispector, dentro do meu território corporal (faz de pé o que fazia no chão), que é: “que eu perca o pudor de na hora da

minha morte, ter uma mão humana, amada, segurando a minha” (LISPECTOR, 1998, p. 56). (Segura mão com mão na altura do meio do peito).

Eu me lembro uma vez que eu estava dando aula num CIEP que uma criança tinha sido alvejada num outro CIEP próximo. Os pais das crianças tinham retirado a maioria das crianças, tinham ficado uns quatro ou cinco alunos. E eu atravessava o corredor do CIEP (mão pressionando contra mão, começando a descer os braços para diagonal baixa da direita) com as portas de ferro todas trancadas com cadeado (mãos chegam nessa pressão na diagonal direita baixa) e uma aluna de quatro a cinco anos (estou lembrando e vendo a mão dela na minha) segurava a minha mão (estou com a cabeça baixa olhando para as mãos). Naquele momento eu pensei (começando a erguer a cabeça) quem é que precisava mais da mão do outro.

Ninguém solta a mão de ninguém (com as mãos na altura do meio do peito).

(Pressiono mão contra mão, solto, e pressiono de volta as duas juntas, giro com os braços mais estendidos, mantendo mão pressionando mão. Vou em direção ao *laptop*).

Estamos vivendo um momento de parada, de confinamento, de avaliação. O sistema todo está ruindo. E nós juntos também em reconstrução (coloca a música “Tempo para tudo” e começa movimentação de estruturar o corpo e cair).

[Quadro do *Processo Z*, aqui não fiz tantas quedas para não sair do quadro de visão, uma atenção extra entre o fazer e manter-se à vista para o outro. Talvez seja melhor gravar ao vivo a letra *Tempo para tudo* para fazer a sequência].

Aí eu peguei essa letra do *Eclesiastes* que é “Tempo para tudo” e pedi para o público cantar tipo rap, ficou assim.

(Pego o livro).

Lendo “Ensaio do assombro” do Peter Pál, ele diz, em meio a todo esse sistema em que o fascismo emerge e aparece cada vez mais, como a gente pode fazer frente a ele sem usar as mesmas armas, a força... ele diz (lendo agora) – citando Lapoujade – “não permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força, porém ter a força de estar à altura da própria fraqueza”.

(Senta na cadeira de frente para o *laptop*).

Estamos num momento de colapso do sistema atual, nesse momento ainda em confinamento, e chegamos no limite para repensar todas nossas ações e é urgente trazer todo um trabalho, um modo de ser diferente, em relação de harmonia com a natureza.

[Obs: aqui a Veronica disse que é ótimo quando falo de harmonia e estou “nada” assim - não lembro a palavra que ela usou].

(Pausa, pega o batom marrom terroso, risca no rosto, um rito).

Trazer uma sabedoria ancestral, buscar dentro de nós essa força (enquanto risca).

No *Processo Z*, depois desse “Tempo para tudo”, eu derramava água sobre minha cabeça (gesticula com a mão vindo detrás da nuca para frente, por cima da cabeça, como derramava), e ia para trás como um rio. E aí eu me lembrava de várias cerimônias que eu tinha participado com os índios, os xamãs, a minha integração com os rios, com as florestas, e eu ia mergulhando nesse rio, até... (solta o ar e começa um canto “ancestral”).

(Saio do canto ancestral como quem desperta de um sonho, aqui acordado).

[Obs: na composição original da apresentação desse processo no Panorama tinha sido mais intuitivo, não tinha ainda essas visões. Depois quando tentei desenvolver o *Processo Z* no Centro Coreográfico é que percebi que esse momento significava toda uma trajetória, mas não consegui dar continuidade à pesquisa na época].

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi: não sei. Quando, como, por que a minha pátria.

(Ando até a cadeira, sento perto do computador).

Krenak fala desse convencimento da gente nominar humanidade, e circunscrever esse mundo dos humanos, e deixando sempre de lado os excluídos, os que são quase humanos, os não humanos, a natureza fora, então, como é que a gente (aqui Veronica disse ser bom esse buscar das palavras, o lugar da não palavra, os gestos...) se reconhece integrado num conjunto de rede viva (aqui, como quem achou o fio de si e das palavras, olho para o “espectador” – via câmera).

Então creio que agora é o momento que precisamos imaginar novos futuros. O que queremos construir. Esse trabalho, do *Memória*, é um trabalho que é de cocriação com o público, para gente lembrar que a gente cocria nossa realidade. O que queremos criar?

Eu vejo o homem construindo um novo mundo. Em reconstrução. O planeta Terra em reconstrução. O homem integrado na natureza, usando modos sustentáveis de energia. O respeito à diferença, a toda diversidade. A valorização da cultura dos índios e o respeito a eles e às suas terras. Vejo nascer um mundo mais ancorado no coletivo. É isso.

Algumas considerações pós-improviso 1:

Estamos atravessando tempos sombrios em relação à pandemia. O corpo é afetado diretamente. É preciso um esforço extra para se colocar em movimento e produção. Neste processo foi imprescindível contar com a presença do outro, mesmo que virtualmente devido ao contexto de isolamento social. Marcar os improvisos via *Zoom* com Veronica Diaz foi um

marco decisivo. O bom encontro capaz de gerar potência de agir, segundo Spinoza (2010), nessa capacidade de afetar e de sermos afetados. Outra parceria estava no ar nesse dia, como uma magia: um forte vento fazia dançar as árvores e o verde.

O encontro via *Zoom* com a Veronica Diaz para o primeiro *bodystorm* foi realizado pela manhã. A semana fora corrida e intensa, e nem deu tempo de revisar o possível roteiro. O que, de certa forma, foi mais potente, pois, no ato do improvisado, a ação do corpo ativou a sequência de texto mais organicamente.

Assim, ao apagar da vela de aniversário, entrou o texto “que eu perca o pudor de, na hora da minha morte, ter uma mão amada, segurando a minha” (LISPECTOR, 1998, p. 56). Segurei minha mão com a outra mão, e me veio a memória da aluna, de seus quatro a cinco anos, segurando minha mão, no dia que ali perto, noutro CIEP, uma outra criança fora alvejada. Naquele momento me perguntei quem precisava mais da mão do outro.

Daí emendei no improvisado: “ninguém solta a mão de ninguém”.

Foi interessante que o roteiro fluiu a partir do que me lembrava do roteiro original do *Memória* misturado organicamente com elementos que vinha trabalhando aqui ao longo do processo da escrita.

Poderia manter essência de brechas para entrada de ações e palavras da plateia.

Ousar na não linearidade de um roteiro fixo, mas criar um tipo de estrutura móvel.

Estrutura e antiestrutura que já havia no *Memória*.

Des-Conferência sobre Memória

Abri o improvisado anunciando uma conferência sobre *Memória*. Aqui um duplo sentido: o *Memória* trabalho performático em questão e a memória, em nós. Como acontece, e se dá na prática. Em associações, em possíveis lapsos...

Ou mesmo em pesquisas mais teóricas: na época da construção do *Memória* pesquisei um pouco sobre os escritos de Bergson e de Santo Agostinho. Não há como falar de memória sem falar de tempo. Deleuze (1999), em estudos a partir da obra de Bergson, aponta para uma coexistência de tempos: “O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é o passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam”. Complementa mais adiante:

A idéia de uma coexistência virtual de todos os níveis do passado, de todos os níveis de tensão, é, portanto, estendida ao conjunto do universo: essa idéia não mais significa apenas minha relação com o ser, mas a relação de todas as coisas com o ser. Tudo se passa como se o universo fosse uma formidável Memória. (DELEUZE, 1999, p.60-61).

A possibilidade de uma construção em tempo real, modo *online*:

- Podendo ocorrer via comentário das pessoas que estivessem *online*.
- Pela entrada ao vivo do participante (como ocorre nas *lives* no *Instagram*).

Improviso II - Possível Roteiro

Mudança.

“Tudo começou com um sim (...)” (LISPECTOR, 1997, p.25) (lendo).

E agora nesse território *online* nós nos encontramos aqui. Agora.

Essa é uma conferência sobre o *Memória*... (tentando lembrar).

O *Memória* é um trabalho em que eu fazia, um jogo de construção ao vivo. Solicitava ações para o público que cocriava comigo os movimentos. O embrião dele nasceu em 2004 no treinamento de *viewpoints*, uma composição que levei para o grupo. Um ano depois, no Ateliê Coreográfico, a gente começou a desenvolver esse trabalho, em parceria com a Veronica.

[Inserir: No início era num território de criação mais intimista, em arena. Depois se expandiu para a rua, desde manifesto político a intervenções urbanas].

Então, a primeira ação que eu solicitava para o público era a leitura de um trecho de livro. Eu vou fazer como fazia nos ensaios: eu transitava entre o papel de *performer* e o de público. Vou fazer a primeira ação, que é entregar o livro para você (levando livro para a câmera) e você escolhe randomicamente (girando livro na mão) em qualquer lugar um trecho,

que eu vou improvisar movimentos na hora. Vou gravar aqui (no celular) o texto. Vou escolher randomicamente (mostrando livro), abrir sem olhar, e ler. Então gravo.

(Escolher texto ao acaso e ler).

Agora eu pediria para o público repetir, então vou por o áudio (gravado agora).

(Improvisar movimentos).

Eu pediria para repetir (a leitura do texto).

(Voltar ao movimento, tentando memorizá-lo).

E assim eu seguia o trabalho compondo movimentos junto com ações com o público. O próximo eu pedia duas palavras desse livro (mostro a capa) do Ashley “Tocar - o significado humano da pele”. Eu dava para o público abrir em qualquer lugar (giro o livro) e escolher duas palavras aleatoriamente, vamos ver aqui:

(Ler Palavra 1 e Palavra 2).

As primeiras que eu li. Fazia dois gestos para essas palavras (improviso gestos falando as duas palavras, e os repito). Eu repetia sempre duas a três vezes para ir memorizando. Então eu passava e pedia um movimento para o meu quadril. Partes do corpo. A plateia às vezes ou tocava em mim e manipulava (demonstro girando o quadril manipulando com minhas mãos), ou conduzia (demonstro com gestos a “regência” de movimento). Vou ser ao mesmo tempo o condutor, o público e o *performer* agora (movimentando). Crio um movimento agora e vou repetir. Fazia então a sequência desde o início.

(Fazer todos os movimentos criados desde o início).

Uma outra ação era de contornar o público (pego outro livro). Enquanto eu pedia para outra pessoa ler um trecho do livro, escolhido ao acaso também, eu contornava uma outra pessoa, então eu randomicamente (girando o livro de Caio Fernando Abreu) escolho aqui (abrindo o livro):

(Ler texto escolhido na hora).

Então vou criar movimento (criar movimentos e repeti-los).

[Inserir: sino: pedir para bater forte 5x. *Blackout*. Texto Bomba (em *off*) ou improvisar texto risco de vida, tempo de pandemia: dança com 2 velas estrelas. Sirene. Tinta vermelha nas mãos].

Pronto. Então eu passava a sequência inteira.

(Soltar áudio: *Mahogany*-Piazzola, música).

Depois eu tinha uma lista de nomes das pessoas presentes e era a sessão do aniversário (ponho a música no *laptop*). Então eu pedia para a pessoa escrever, uma pessoa presente do público, escrever seu nome no meu corpo. E a pessoa pegava o *pilot* e ela escrevia (mostrar o

pilot próximo à escrita no antebraço). Uma pessoa presente. Então vou escrever uma pessoa bem presente (escrever Marielle).

Presente (mostrando o nome Marielle escrito na pele do antebraço). A seguir eu desenhava com meu corpo no espaço, a partir do desenho das letras, o nome (mostrar o nome Marielle). A dança do local de origem faço a partir das letras ou a partir da memória que eu tinha do lugar dessa pessoa, do local, no caso: Rio de Janeiro.

Então vou começar com a primeira letra bem grande, gigante como essa pessoa (fazer movimento amplo que vai do salto no ar até descer ao chão). E repito (repetir movimento). E repito (repetir o movimento).

Rio de Janeiro (falar e depois começar a sambar com vigor, depois movimentar como se recebesse tiros, e finalizar abrindo braços como o Cristo).

(Pegar a vela, acesa, e assoprar, apagando-a).

Todos os homens nascem livres e iguais em dignidade e em direitos (lendo texto impresso da declaração dos direitos humanos).

(Deixar esse texto e pegar outro).

Eu pedia então para uma pessoa da plateia contornar o meu corpo com giz, no chão, enquanto era lido o trecho dos direitos humanos. Vou gravar aqui então (pegar celular para gravar a leitura).

“Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. Todos os seres humanos podem invocar os direitos às liberdades sem distinção alguma de raça, cor, sexo, língua, religião, de opinião pública, de opinião política ou outra, de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação da pessoa” (lendo).

Isso enquanto uma pessoa da plateia contornava o meu corpo.

(Soltar o áudio dos direitos gravados no celular, e contornar o próprio corpo no chão).

(Levantar do chão).

Eu pedia para uma pessoa da plateia dizer o que ela gostaria de preservar e eu escrevia dentro do território corporal inscrito no chão; depois pedia para outra pessoa dizer o que gostaria de transformar no seu local de origem, ou que vive. Eu escrevia o que ela gostaria de transformar fora do território e riscava. Muita gente às vezes falava “violência”. Então vou pôr aqui fora (escrever fora do território) – violência – e vou riscar (riscar em cima). E dentro eu escrevia o que a pessoa gostaria de transformar (escrever).

[Inserir: em 2013 essa ação foi deslocada para a rua no dia-manifesto Ocupa Lapa, contra a violência policial e foi chamada de *Territórios Corporais*].

Algumas pessoas falavam “sol”, “mar”, “família”. Então eu vou pôr aqui: “mar” (escrever dentro do território corporal - contorno do corpo em giz no chão). Sol. Família. E dançava toda sequência. Desde o início (fazer toda movimentação que lembra até então).

(Música “É d’Oxum”).

Eu deixava minhas sobre roupas (lentamente, rito) e saía.

Num determinado momento eu falava um texto da Clarice Lispector, dentro do meu território corporal (fazer de pé o que fazia deitado no chão): “que eu perca o pudor de na hora da minha morte, ter uma mão humana, amada, segurando a minha” (LISPECTOR, 1998, p. 56).

Lembro uma vez que eu fui dar aula num CIEP, num dia que uma criança tinha sido alvejada num outro CIEP próximo. Os pais tinham retirado a maioria das crianças, tinham ficado uns quatro ou cinco alunos. Eu atravessava o corredor do CIEP com as portas de ferro todas trancadas com cadeado e uma aluna de quatro a cinco anos (lembrando e vendo a mão dela na minha) segurava a minha mão (cabeça baixa olhando para as mãos). Naquele momento eu pensei (começando a erguer a cabeça) quem é que precisava mais da mão do outro.

Ninguém solta a mão de ninguém.

(Pressionar mão contra mão. Ir em direção ao *laptop*).

Estamos vivendo um momento de parada, de confinamento, de avaliação. O sistema todo está ruindo. E nós juntos também em reconstrução (colocar a música “Tempo para tudo” e começar movimentação de estruturar o corpo e cair – do *Processo Z*. Aqui não fiz tantas quedas para não sair do quadro de visão, tentar melhorar isso).

Aí eu peguei essa letra em *Eclesiastes* que é “Tempo para tudo” e pedi para o público cantar tipo rap, ficou assim.

[Talvez ler aqui texto *Tempo para Tudo*, gravando na hora - com a base da batida gravada].

(Pegar o livro do Peter Pál).

Lendo “Ensaio do assombro” do Peter Pál. Em meio a todo esse sistema em que o fascismo emerge e aparece cada vez mais, como a gente pode fazer frente a ele sem usar as mesmas armas, a força... ele diz (lendo) – citando Lapoujade – “não permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força, porém ter a força de estar à altura da própria fraqueza”.

(Sentar na cadeira de frente para o *laptop*).

Estamos num momento de colapso do sistema atual, nesse momento ainda em confinamento, e chegamos no limite para repensar todas nossas ações. É urgente fazer toda

uma reflexão, criar um modo de ser diferente, em relação de mais harmonia com a natureza (pausa, pegar o batom, riscar no rosto, um rito).

Trazer uma sabedoria ancestral, buscar dentro de nós essa força (enquanto risca).

No *Processo Z*, depois desse “Tempo para tudo”, eu derramava água sobre minha cabeça (gesticula com a mão vindo detrás da nuca para frente, por cima da cabeça, como derramava), e ia para trás como um rio. E aí eu lembrava de várias cerimônias que eu tinha participado com os índios, os xamãs, a minha integração com os rios, com as florestas, e eu ia mergulhando nesse rio, até... (soltar o ar e começa um canto “ancestral”).

(Sair do canto ancestral como quem desperta de um sonho, aqui acordado).

Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi: não sei. Quando, como, por que a minha pátria.

(Andar até a cadeira, sentar perto do computador).

Krenak fala desse convencimento da gente nominar humanidade, e circunscrever esse mundo dos humanos, deixando sempre de lado os excluídos, os que são quase humanos, os não humanos, a natureza fora. Então, como é que a gente poderia se reconhecer mais integrado num conjunto de rede viva?

[Aqui Veronica disse ser bom esse buscar das palavras, o lugar da não palavra, os gestos].

(Aqui, como quem acha o fio de si e das palavras, olhar para o “espectador” – via câmera).

Então creio que agora é o momento que precisamos imaginar novos futuros. O que queremos construir. Esse trabalho, do *Memória*, é um trabalho que é de cocriação com o público, para a gente lembrar que a gente cocria nossa realidade. O que queremos criar?

Eu vejo o homem construindo um novo mundo. Em reconstrução. O planeta Terra em reconstrução. O homem integrado na natureza, usando modos sustentáveis de energia. O respeito à diferença, a toda diversidade. A valorização da cultura dos índios e o respeito a eles e as suas terras. Vejo nascer um mundo mais ancorado no coletivo. É isso.

IMPROVISO 2

“*Bodystorm*”

Marquei *Zoom* com Veronica, às 11 h. Mais uma vez não consegui separar um tempo maior para respirar mais calmamente, silenciar, meditar. Ou pode ser que o próprio fluxo de intensidades ao longo desta temporada pandêmica tenha reverberado no modo de se preparar e de fazer. Um tempo reduzido, mas intenso, ocorreu para aquecer o corpo e se preparar integralmente. No dia anterior fiquei cuidando da escrita do mestrado como um todo. Essa manhã houve a produção dos elementos de cena. Dessa vez separei a sobre roupa do figurino, a camisa branca, já manchada de vermelho, das últimas apresentações. Nesse dia acordei com *banzo* na alma. A concentração não estava das melhores.

Começamos o improviso. O *Zoom* deu problema no início, começou a piscar a tela, depois que mexi nela para tentar melhorar a captura de imagem do espaço. É difícil conseguir incluir chão e nível alto, de pé. Tive que reiniciar o *laptop*. O lado positivo foi que tinha me esquecido de pôr para gravar. E na vez seguinte à reiniciação do aparelho, lembrei-me de pôr para gravar.²⁶ Outra coisa positiva é que li um trecho do livro querendo ler da página ao lado, não estava bem para decidir. E na vez seguinte foi melhor.

Iniciamos de novo.

Mudança.

“Tudo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (lendo livro “A hora da estrela” de Clarice Lispector).

Assim começava o *Memória*. Essa é uma conferência sobre memória. Memória e o *Memória*. Que era um trabalho que eu fazia como um jogo de construção ao vivo com o público. Ele cocriava movimentos, escolhia textos, enfim, vamos começar. A primeira ação que eu dava para o público era de abrir o livro em – começou a piscar de novo (*laptop*) – abrir o livro em qualquer parte e ler um trecho. Então vou escolher aqui randomicamente, vou fazer ao mesmo tempo o meu papel e o papel do público (girando o livro perto da tela do

²⁶ Vídeo do Improviso 2: <<https://vimeo.com/438960418>>. Senha: memoriabodystorm2

computador). Eu dou o livro pra você e você em qualquer lugar abre - ah... ele (o *laptop*) piscou de novo Veronica, não sei o que fazer. Ocultou. Você tá me vendo?

Veronica: Tô.

Stela: Mas será que tá gravando?

Veronica: Tá gravando.

Stela: Mas eu sumi de mim.

Veronica: Eu sumi de mim é muito bom.

Stela: (ri) Ocultou a minha tela. Estou olhando para *Start Zoom*. Agora voltou. Voltei pra mim (rindo). É uma emoção trabalhar com *laptop*.

Então a gente estava randomicamente escolhendo o primeiro texto, pra você (levando o livro perto da tela) abre em qualquer lugar (abrindo o livro “Ovelhas Negras”, de Caio Fernando Abreu). Vou ler um trecho. Eu vou gravar, pois eu pedia pro público repetir o texto. Vamos lá. Escolher qualquer um e vou (lê trecho do livro, transcrevo aqui):

“Tira o tênis, as meias, estende os pés para o sol. As coceiras no corpo, a pele seca, o frio, este inverno que não termina nunca – comento: “parece até a pandemia” – Ninguém passa cantando na rua, a velha do outro lado espia, o carteiro passa sem deixar nada, e o cachorro late para o carteiro negro, racista esse cão, o retratinho do dono. Pensa olhando o pai. Não, nenhuma carta. Mas de quem, se todos foram embora para Londres, Paris, Nova York, Salvador ou Machu Picchu. Fechar o jornal, acender o cigarro, tossir, abrir o jornal, cuspir, apagar o cigarro. O sol bate direto na sua cara branca e ele nem pisca”.

Então depois de escolher o texto, o público está lendo e eu estou improvisando movimento. Aí eu peço para o público repetir a leitura para eu gravar o movimento. Vou... (solto o áudio do texto e vou improvisar movimento).

Pedia para repetir (solto áudio de novo), para eu gravar o movimento que eu criei (repiro movimentação).

Depois dessa ação eu pegava um outro livro (pegando livro “Tocar”, do Ashley Montagu) e abria também igual em qualquer parte e pedia duas palavras. Vou abrir em qualquer lugar (girando livro perto da tela) vou escolher duas palavras: (lê) “experiência”, “criança”.

Crio movimento falando: Experiência. Criança.

Depois desses dois movimentos para os gestos eu pedia uma ação de movimentos para partes do meu corpo: quadril, braço. A pessoa, ou ela tocava em mim e manipulava esse movimento ou às vezes regia com a mão a parte do meu corpo. Então, por exemplo, eu vou criar movimento: (manipulando) quadril, e vou repetir. E braço (cria movimento). Vou repetir

quadril (movimentando), braço. Quadril, braço. Daí repetia tudo, era ainda meio que no silêncio, tinha uma paisagem sonora. Que era essa aqui, paisagem sonora (solta áudio e faz movimentos feitos desde o início até aqui, fala um pouco trechos do texto enquanto faz).

(O vendedor passa na rua falando e eu conto): O vendedor de vassoura passou agora. Vassoura, vassourinha.

Depois dessa movimentação tinha o sino (toco ele), que eu dava para o público. Tinha o *blackout* (apago luz). Tinha um texto da bomba (solto áudio). Eu dançava com uma vela de aniversário, uma vela estrela (danço um pouco com vela acesa).

Hoje podia ser um texto sobre a pandemia (deixa a vela).

Então, tinha uma sirene, eu passava tinta vermelha na mão, por isso que a roupa (mostro a camisa branca manchada de vermelho), essa roupa aqui é do figurino. Entrava o *Mahogany* com Piazzola (música, solta áudio). Eu dançava tudo até aí (dança tudo criado até aqui).

Pausa. Vinha a sequência de aniversário. Eu tinha uma lista de nomes das pessoas presentes, e era o momento que (pega *pilot* vermelho) uma pessoa presente (aponta o *pilot* para pele do antebraço) escrevia seu nome no meu corpo, falava o seu local de origem. Eu dançava o nome da pessoa a partir do desenho das letras com meu corpo e a cidade de origem eu dançava a partir, ou da memória que eu tivesse do local ou se eu não tivesse memória do local eu dançava a partir das letras da cidade. Então tinha a faixa do aniversário (solto a música). Então a pessoa presente escrevia seu nome, então eu mesma vou botar aqui o nome de uma pessoa bem presente para nós agora (escreve no antebraço: Marielle).

Presente (mostrando o nome Marielle para câmera). Eu dançava o nome a partir da letra. Vou fazer uma letra bem grande para Marielle (faz o desenho da letra M). Vou saltar aqui para fazer bem grande (repete movimento anterior, agora saltando), pra essa pessoa gigante. E repito. E Rio de Janeiro (faz movimentação para cidade: samba, depois corpo como se recebesse balas, e referência a Cristo no final).

(Apaga a vela, pega texto dos Direitos Humanos e lê).

“Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos”.

Depois vinha a parte do contorno do meu corpo pelo público com giz (ajeito câmera para visualizar até o chão). Mais tarde essa ação, anos depois, foi para o manifesto na Lapa contra a violência policial, em 2013. Essa ação deslocada do solo inicial chamou *Territórios Corporais* (pega giz, mostra). Enquanto uma pessoa da plateia riscava o meu contorno no chão, outra pessoa lia trechos dos direitos humanos. Então eu vou gravar aqui como se fosse essa pessoa falando os direitos.

(Lê gravando): “Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. Todos os seres humanos podem invocar os direitos às liberdades sem distinção alguma de raça, cor, sexo, língua, religião, de opinião pública, de opinião política ou outra, de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação da pessoa”.

Enquanto a pessoa lia isso, outra desenhava o contorno no chão (solta áudio da gravação dos direitos, acende luz, vai pro chão e contorna o próprio corpo com giz).

Depois do desenho do contorno corporal, eu pedia as pessoas para me dizerem o que elas gostariam de preservar no local de origem. Eu escrevia dentro. Algumas pessoas falavam “sol”, “mar”, “família”. Vou botar aqui. Dentro do território eu escrevo sol, mar, família (escrevendo no contorno do corpo no chão). E fora eu colocava o que a pessoa citava que gostaria de transformar, muitas pessoas falavam “violência”. Então vou escrever no chão “violência” e vou riscar, uma forma de transformar isso. Apagar. Queremos riscar a violência.

Depois eu fazia toda sequência de movimento até então. Tinha uma outra música que era (solta áudio “É d’Oxum”, e dança tudo criado até agora).

(Fala em alguns momentos: Mar, Marielle, Rio de Janeiro).

No final dessa música, da sequência, falava um trecho da Clarice Lispector (desligando música). Que é: “Que eu perca o pudor de na hora da minha morte ter uma mão humana amada segurando a minha” (LISPECTOR, 1998, p. 56). (Segura uma mão na outra).

Eu lembro uma vez que eu estava... uma aluna minha segurou a minha mão, ela tinha uns quatro a cinco anos, e eu fui dar aula naquele CIEP naquele dia, quando, o dia que o menino fora alvejado dentro de sala no outro CIEP ali perto. Eu caminhava com ela pelos corredores, todas as portas fechadas das salas de aula, pois os pais tinham retirado os alunos, portas de ferro com cadeado, todas fechadas. Ficaram só uns quatro a cinco alunos. E essa aluna vinha segurando a minha mão. Naquele dia eu me lembro de pensar quem é que precisava mais da mão da outra. Ninguém solta a mão de ninguém.

A gente está nesse momento de confinamento ainda, momento para repensar, enquanto ser humano, enquanto sociedade. Ser humano... hã. O sistema está ruindo e juntos nós também em processo de reconstrução.

Depois do *Memória* tinha o *Processo Z* que era uma possibilidade de continuação

[Obs: aqui poderia falar dele poder ser uma outra etapa do *Memória* “Terceira Espiral do Tempo, ou *Processo Z*”, como foi chamado na época].

O *Processo Z* é justamente sobre fronteira, atravessar uma fronteira. Eu peguei a letra do *Eclesiastes* “Tempo para tudo”. Ele diz: há um tempo para todo propósito debaixo do céu, tempo de nascer, tempo de morrer, tempo de plantar e tempo de arrancar o que se plantou,

tempo de matar e tempo de curar, tempo de derrubar e tempo de construir, tempo de chorar e tempo de rir, tempo de espalhar pedras e tempo de juntar pedras, tempo de guerra e tempo de paz. Eu dava essa letra para uma pessoa do público do *Processo Z* ler em ritmo de rap, ficou assim (solta áudio e vai para o movimento corporal). Quando eu chegava nesse limite entre construir e desmoronar esse corpo, eu ia pros ritos, eu pegava a água e jogava na cabeça, derramava e ia me arrastando pelo chão e essa água ia desenhando um rio e eu ia me lembrando das cerimônias que eu tive presente dos índios (até aqui gesticulando a partir da memória dessas ações).

(Risca o rosto).

Depois de jogar água eu ia (levanta e se desloca para trás, andando, curvando-se, continuando a lembrança do que fazia no nível do chão antes), me lembrava (canta, canto ancestral).

(Volta para o *laptop*)

Então, eu tava lendo (pega livro) “Ensaio do assombro do Peter Pál, e ele fala de como nesse momento em que o fascismo ainda emerge, com força, como que nós fazemos frente sem as mesmas armas, ele fala: “não permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força (lê) mas ter a força de estar à altura da própria fraqueza”.

Nesse momento (pausa). Perdi aqui. Depois do canto ancestral eu falava: se me perguntarem o que é a minha pátria, direi: não sei. Quando, como, por que a minha pátria. Então retomava um pensamento sobre essa questão do nosso convencimento, o ser humano. Krenak fala, esse convencimento de circundar humanidade, dentro dessa humanidade ficam os quase humanos, os excluídos, o que não é humano, a natureza fora. Como é que a gente retoma um sentido de pertencer a uma rede intrincada, uma rede vasta, intrincada de vida. Está conectada.

Então, a partir de uma reflexão do que a gente está passando agora de valores, de essência, de busca de uma ancestralidade, de uma sabedoria ancestral, de conexão, acho que o que a gente podia fazer era imaginar novos futuros, que queremos construir. Esse trabalho, o *Memória*, ele é feito para construir junto, para lembrar que nós cocriamos a nossa realidade, o nosso entorno também. Então vamos criar. Para isso precisamos imaginar o que queremos criar. Então eu vejo um planeta em reconstrução, o ser humano em reconstrução, repensando, refazendo. Usando modos de energia mais sustentável em harmonia com a natureza. Eu vejo a valorização da vida em todas as suas expressões, singularidades, diversidades. O respeito aos povos da floresta. A Amazônia estendendo seu verde, reflorestando. Os índios podendo estar

em suas terras, a sua cultura valorizada, respeitada. Eu vejo que um mundo está nascendo agora. É isso.

Notas após Improviso 2

Para esse segundo improviso foi difícil orquestrar a preparação que costumo fazer e precisar: dar um tempo maior de silêncio e preparação do corpo antes do início do trabalho. Houve um tempo mais curto de aquecimento físico e meditação. A produção dos elementos foi mais extensa. Desde a preparação do ambiente, fazendo mais uma limpeza do chão, a disponibilidade dos objetos a serem escolhidos, roteiro possível, músicas preparadas noutro *laptop* para entrar, entre outros fatores. Preciso me organizar para equilibrar mais o tempo de preparação do corpo – e de um estado de presença mais diferenciado – com o tempo da produção do espaço e dos materiais para o próximo improviso. Ou seria tudo como ocorreu o próprio fluxo necessário a tudo que foi gerado? Preparar-nos para a criação poderia ser também mergulhar no desafio de dançar com novos elementos e imprevistos, desarticulando modos mais estabelecidos de preparação, alterando talvez ainda mais esse estado de presença para a entrada em cena.

É preciso um estado alterado, um tipo de preparação para dar o salto no abismo, no desconhecido que surgirá. O tempo da criação é o tempo também, de certa forma, de morrer para si e para seu lugar de conforto. Ao entrarmos nesse novo espaço fundado, preparado para a criação, é preciso estar aberto e totalmente disponível ao que poderá emergir. Estruturas internas, externas e secretas estão em movimento. Remetendo à Rolnik (1996, p. 104), citada aqui no capítulo 1, sobre o enfrentamento do trágico no artista, este “consegue dar ouvidos às diferenças intensivas que vibram em seu corpo-bicho e, deixando-se tomar pela agonia de seu esperneio, entrega-se ao festim do sacrifício”. Defrontamo-nos com esse “esperneio”, antes de entrar em cena, ou de iniciar o processo de criar, improvisar, ou mesmo nos ensaios, e para isso é preciso realizar um rito de preparação, para que o corpo se torne um instrumento total, apto a ser transmutado no que se realizará em cena, no que se fará em performance. Quando, então, abrimos esse “corpo-ovo”, e irrompemos junto com a obra, “um outro eu, até então larvar”.

Presença performática: durante a criação-apresentação, desloco do *performer* ao “papel” da plateia (realizo suas ações: escolho textos etc.), aciono os instrumentos: som, vídeo, gravação no celular (ações técnicas), e mergulho nas imagens e subjetivações múltiplas, como intérprete, ao expor a criação em fragmentos, com música ou silêncios. Alterno constantemente entre esses papéis e ações. O grande desafio é: ao mesmo tempo em que mantenho um estado de presença diferenciado – numa qualidade de escuta ao que emerge – me encontro, também, como que em ebulição: movimento constante.

IMPROVISO 3 – *Uma Des-Conferência sobre Memória, processo.*

Preparei um roteiro base, a partir dos improvisos anteriores. Mas sem conseguir fixar, deixando espaço ao que poderia surgir, ou mesmo, permitindo que o fluxo da criação seguisse a seu modo.

Marquei encontro via *Zoom* com Veronica.

Segue transcrição do vídeo²⁷ do improviso 3:

Mudança.

“Tudo começou com um sim, uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida” (lendo livro “A hora da estrela” de Clarice Lispector).

(Narrando): Assim começava o solo *Dança, Memória do Outro*, que era um solo performativo que eu tinha criado em 2004, foi o embrião dele, que eu levei para o grupo de treinamento do *viewpoints*. Depois a gente desenvolveu no Ateliê Coreográfico, projeto Parcerias com a Veronica Diaz, e estreou oficialmente em 2008. Eu tinha viajado para Suécia 2005 e 2006, voltei a trabalhar ele em 2007, e a gente estreou em 2008. Fizemos vários processos abertos, para experimentar coisas. Experimentamos música ao vivo, até fechar uma formatação, também para viajar para os festivais. Ele começou mais intimista, depois foi expandindo, teve mostra que era no palco italiano, parte da plateia ficava em meia-lua em cima do palco, e aí a plateia se estendia ao longo (do teatro), para a plateia participar. Então, a primeira ação que tinha, que era um jogo de composição ao vivo com o público. A gente

²⁷ Vídeo do Improviso 3: <<https://vimeo.com/441050789>>. Senha: memoriamestradoimpro3

cocriava movimentos, toda minha movimentação é criada ao vivo, como um jogo de memória.

A primeira ação que eu tinha com o público: eu pegava um livro, agora vai ser que nem era nos ensaios na época, eu me desdobrava em papel de *performer* e público. Então vou dar o livro para você, público, e você vai girar randomicamente até escolher uma página pra ler qualquer trecho para eu criar movimento. Abri. Vamos ler. Vou gravar para poder repetir, porque eu pedia pro público repetir.

(Lendo trecho de “Ovelhas negras”, de Caio F. Abreu): “Foi nesse momento que eu comecei a achar que ele era um ser muito inteligente, pois se a cobra não era de verdade e eu não precisava ter medo dela e se eu não precisava ter medo dela também eu não precisava ter medo dele, certo? Falei isso para ele e ele tirou do bolso de dentro do casaco uma muda de roseira muito pequena e disse assim: toma, leva de presente para tua mãe. Foi na segunda-feira passada. Eu saí dali e levei imediatamente para minha mãe, depois fui para minha casa e não voltei mais lá”.

Agora vou botar para repetir (a gravação do texto), e eu criava movimento (cria movimentos).

Eu repetia para tentar memorizar os movimentos (tenta repetir movimentos).

Mais uma vez para gravar bem o movimento.

Depois tinha uma segunda ação que era escolher duas palavras de um outro livro, do Ashley, “Tocar - o significado humano da pele”. Eu abria em qualquer lugar, o público, e escolhia duas palavras:

(Lê): “Evolução”. “Órgão”.

Eu improvisava a partir dessas duas palavras (faz movimento enquanto fala as palavras).

[Obs: Faltou a ação do quadril, manipulação do *performer*, ou regência, pelo público].

Depois tinha uma terceira ação que era contornar público. Enquanto eu contornava alguém do público, e essa pessoa poderia responder a essa minha ação, teve uma vez que a pessoa entrou no espaço e dançou comigo. Enquanto eu contornava essa pessoa que respondia com movimento ou ficava quieta, outra pessoa lia um trecho de outro livro. Então (pegando livro e girando ele) eu dava o livro pra pessoa escolher randomicamente (gira livro), normalmente quem estivesse à esquerda da pessoa que eu ia contornar. Então ela escolhia randomicamente (abre livro). Vou gravar para repetir.

(Lê trecho de “Estranhos Estrangeiros”, de Caio F. Abreu): “Vamos, diga alguma coisa (falha do vídeo – talvez pela internet). Quer que eu rasteje a teus pés? Senão eles vão pensar que somos um casal em separação. Onde está seu superego? O quê que você quer que eles

ensem de nós, de mim, aqui a teus pés, em qualquer das hipóteses... (falha vídeo, perda de texto) Dio mio. Santa Madona. Como é que se diz veado em italiano??"

Boto para repetir (texto gravado), enquanto contorno uma pessoa da plateia.

Repetia toda sequência de movimento criado (põe música: Mahogany-Piazzola, faz sequência).

Tinha uma sequência de aniversário. Eu tinha uma lista das pessoas presentes no teatro, no espaço, além daquelas que estavam perto de mim. Nesse momento tinha um som que era do aniversário (solta áudio – aniversário). Era o momento que eu pedia um nome de uma pessoa que estivesse ali sentada perto, nome e local de nascimento. O nome eu desenhava as letras do nome com meu corpo, e o local de nascimento eu dançava a partir de alguma memória que eu tivesse do local e se não tivesse memória eu também desenhava com letras o nome do local. Então eu vou começar com um nome de uma pessoa que está bem presente para nós:

(Escrevo com *pilot* vermelho no antebraço, mostrando para a câmera: Marielle).



Captura da tela do vídeo 3, *Des-conferência sobre Memória*

Presente. Marielle presente.

Cidade Rio de Janeiro.

O nome eu começava com desenho de letra. Vou começar com M de Marielle (vai fazer movimento da letra).

Repito maior (movimento maior). Que essa pessoa é gigante.

A cidade Rio de Janeiro (faz movimentação: samba, corpo atingido, Cristo).

(Apaga a vela).

(Lê): “Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e em direitos”.

Essa parte então era a dos *Territórios Corporais*. Essa ação foi levada pras ruas em 2013, na época das manifestações, teve uma violência policial (tiveram várias) imensa depois de uma manifestação, em junho de 2013. Eu levei essa ação que faz parte desse solo performativo. Então as pessoas deitavam no chão, no caso do solo eu deitava no chão e pedia para uma pessoa contornar o meu corpo. Ao mesmo em tempo que essa pessoa contornava o meu corpo, outra pessoa lia trechos dos direitos humanos, que eu vou gravar aqui:

(Lê): “Todo indivíduo tem direito à vida, à liberdade e à segurança pessoal. Todos os seres humanos podem invocar os direitos e a liberdade sem distinção alguma de raça, cor, sexo, língua, religião, de opinião política ou outra de origem nacional ou social, de fortuna, de nascimento ou de qualquer outra situação da pessoa”.

Enquanto uma pessoa lia os direitos, outra da plateia circundava meu território corporal no chão (contorna o próprio corpo com giz no chão).

(Levanta do território traçado).

Eu falava: A primeira vez que eu saí do meu território eu sentia falta de ouvir nas ruas a minha língua materna. Nas ruas, nos ônibus, nos lugares públicos.

Eu perguntava para a plateia o que ela gostaria de preservar no local de origem dela ou, no caso de saída do local de origem, o que ela gostaria de levar. Muita gente falava “família”, “mar”, “sol”. Eu escrevia dentro do território essas palavras (escreve) e fora do território escrevia o que elas gostariam de mudar. Muitas pessoas falavam “violência”. Vou escrever aqui fora “violência” e riscar, para transformar o que a pessoa queria.

Eu dançava a sequência inteira. Tinha depois um texto da bomba, hoje seria da pandemia. Depois de dançar a sequência inteira, da música, eu tinha um texto que eu falava dentro do meu território corporal, vou fazer de pé:

“Que eu perca o pudor de na hora da minha morte ter uma mão humana amada segurando a minha” (LISPECTOR, 1998, p. 56).

(Segura uma mão na outra).

Nesse momento eu me lembro de um dia que fui dar aula de dança num CIEP, no mesmo dia em que tinha sido alvejada, num outro CIEP, uma criança dentro de sala. Então todos os pais tinham retirado suas crianças, tinham ficado quatro crianças para a aula. Eu percorria o corredor do CIEP, com as portas todas trancadas, portas de ferro com cadeado, uma aluna de 5 anos vinha segurando a minha mão. Naquele momento eu pensei: quem é que precisa mais da mão do outro...

Ninguém solta a mão de ninguém.

Estamos vivendo um momento de transição grande. Uma parada no sistema. Estamos ainda em quarentena agora. Lembro-me do *Ensaio do assombro*, do Peter Pál, diante do fascismo que emerge cada vez mais, como enfrentá-lo face a face.

(Lê) “Sem permanecer na fraqueza de cultivar apenas a força, porém ter a força de estar à altura da nossa própria fraqueza”.

Estamos num momento de avaliação.

Depois do *Memória* teve a *Terceira Espiral do Tempo ou Processo Z*. Poderia ser um terceiro momento do próprio *Memória*. Então eu começava falando um depoimento que aconteceu com uma amiga minha ali no *CoLABoratório*, 2009. Eu dava uma letra para alguém do público cantar tipo rap.

(Lê, do livro *Eclesiastes*: “Tempo para tudo”):

“Tudo tem seu tempo determinado; Há tempo para todo propósito debaixo do céu; Há tempo de nascer e tempo de morrer; Tempo de plantar e tempo de se arrancar o que se plantou; Tempo de matar, tempo de curar”.

Vou pôr para gravar, para vocês ouvirem enquanto faço movimento (tenta cantar tipo rap):

“Tudo tem seu tempo determinado
 Há tempo para todo propósito debaixo do céu
 Há tempo de nascer, tempo de morrer
 Tempo de plantar, tempo de se arrancar o que se plantou
 Tempo de matar, tempo de curar,
 Tempo de derrubar, tempo de construir
 Tempo de chorar, tempo de rir
 Tempo de prantear e tempo de dançar,
 Tempo de espalhar pedras, tempo de juntar pedras
 Tempo de abraçar e tempo de afastar-se
 Tempo de guerra e tempo de paz”.

(BÍBLIA SAGRADA, Eclesiastes 3)

Tinha a música enquanto tinha movimentos de construir e desmoronar o corpo.

(Solta gravação e música do *Processo Z*, *Tempo para tudo*, junto com a recente gravação do rap).

(Faz movimentos de quedas).

Depois desse construir e desmoronar do corpo, eu ia para uma parte, um mergulho, eu derramava água na minha cabeça (gesticula como, por trás do cabelo) e ia me arrastando pelo chão e essa água ia formando o desenho de um rio, eu ia me lembrando de umas cerimônias

de que eu participei (risca o rosto) com índios e xamãs, momentos de imersão na natureza, com os elementos. Então eu ia para trás, me arrastando (vai para trás, mas de pé, com tronco abaixado, joelhos bem dobrados) e a água escorria e desenhava um rio no chão, até que... (começa canto ancestral e abaixa mais o corpo até o chão).

(Ergue tronco, sobre um joelho, diz):

“Se me perguntarem o que é a minha pátria, direi: não sei. Quando, como, por que a minha pátria.”

(Levanta, vem para o *laptop*).

Diante desse momento, como a gente pode transformar tudo isso. O *Memória* é um jogo de cocriação, então, como a gente lembra que a gente é cocriador dessa realidade, desse entorno? O que podemos fazer, então? Num primeiro momento eu penso que podemos, para começar, imaginar o que queremos criar. Então:

Eu vejo o planeta Terra em reconstrução, o homem também em processo de reconstrução, estabelecendo uma harmonia com a natureza. Deixando de lado aquele convencimento, como disse Krenak, de se fundar uma humanidade e fora o que não é humano, que é quase humano, a natureza... Reintegrar essa rede viva de conexão. Os animais, as florestas. Preservar a vida. Os índios com sua terra e cultura valorizada. Um outro mundo está nascendo.

[Obs: Houve uma finalização diferente dos improvisos anteriores].

Eu vou colocar uma música que encerrava o *Memória*. Essa música tem uma questão bem pessoal. A minha mãe era da Bahia e eu tenho uma conexão muito forte com os Orixás. E aí a gente faz tudo até agora (solta a música “É d’Oxum”, faz toda a sequência de movimentos e também fala: Marielle, Rio de Janeiro, nos respectivos movimentos, terminando segurando as mãos na altura do peito, dizendo):

Ninguém solta a mão. (Vai para o *laptop*, repete): Ninguém solta a mão de ninguém.

É isso.

Observações gerais

Cada improviso teve sua peculiaridade. A cada improviso surgiram novas inserções de memória. É importante deixar espaço aberto à entrada de novas inserções que possam emergir no instante presente da criação. Ou mesmo seguir o fluxo criativo – que ele aconteça, nos surpreenda, avance sobre nossas estruturas irrompendo como precisar.

Notas sobre o Improviso 3

Ao final acrescentei depoimento que minha mãe era da Bahia e eu tenho uma conexão forte com os orixás e soltei a música *É d'Oxum*, originalmente da trilha do solo, e fiz toda a movimentação desde o início com essa música, além de falar Marielle e Rio de Janeiro.

Poderia também ter falado as palavras que escrevi do público: Família, mar, sol.

Nesse improviso teve outra singularidade: ao sair do canto ancestral estava mais ao nível do chão e subi como se estivesse submersa em água, como se precisasse de ar, e falei o texto da *Pátria Minha*. Então fui em direção ao *laptop*.

Nesse improviso também quase não citei Krenak, fui direto ao texto da natureza.

Notas sobre os três improvisos

A maior parte do texto é sempre diferente, em grande parte por causa da escolha randômica dos trechos de livros, o que decorre outras composições de movimentos criados a partir destes. Também há a improvisação de textos a partir das memórias de acontecimentos, de contextos e temas que surgem e vão se repetindo ao longo dos processos.

A partir do primeiro experimento prático foram mantidos alguns elementos do roteiro. O roteiro foi sendo estabelecido mais organicamente a partir de elementos que reapareceram. A experiência conduzindo e dando forma à estrutura.

Há, no entanto, uma contínua mutação, pois que entram sempre novos dados, mudando mesmo a estrutura do roteiro.

O desafio se estabelece: Estruturar um roteiro mais fixo ou permitir essa mutação da própria estrutura?

No *Dança, Memória do Outro* fixamos uma estrutura de roteiro, com brechas para entrada da participação do público.

Agora uma outra reflexão surge: e se a própria estrutura também se movesse? Assim como tem sido no processo dos improvisos.

Uma característica do solo original “Dança, memória do outro”, apontada no capítulo 1, item 1.1, que é o constante deslocamento entre posições de intérprete e de *performer*, oscilando entre o ficcional e o biográfico, se mantém nessa criação em desmontagem. Quesito de transição também entre cena e depoimento apontado nos estudos sobre desmontagens, exposto no capítulo 2. Essas duas posições deslizam e se sobrepõem ao longo dos processos expostos. Entre o que se insere de textos escolhidos ao acaso – ação randômica agora tomada pelo próprio *performer* no papel de público – e o que entra como fragmento de memória biográfica do artista, fazem revezar modos distintos. Bem como acontece na alternância entre as criações de movimentos e subseqüentes apresentações destes núcleos criados. Mesmo que na prática essas delimitações não sejam tão esquadrinhadas, ocorrendo num fluxo constante de contaminações. Todas essas modulações alternadas, somadas a fluxos de tempos, memórias, inserção musical, compõe uma grande teia de agenciamentos, significados e elementos poéticos, tecida ao vivo e muito particular a cada experimento. Essa escrita cênica caótica e desconstruída, sem apresentar uma hierarquia, remete ao teatro performativo, que segundo Ferál (2008, p. 209) “introduz o evento, reconhece o risco”. Acrescenta: “[...] mais que o teatro dramático, e como a arte da performance, é o processo, ainda mais que o produto, que é colocado em cena”.

O processo mais que o produto, atualizado sempre em novas memórias, em acontecimentos mais recentes, além dos contextos políticos e sociais de cada época em que o solo performativo se apresenta. Assim como a vida, em constante movimento.

Contexto Quarentena: *Des-territorializações e linhas de fuga – quando o mundo é que foge*: Os primeiros meses de isolamento social se caracterizaram por um grande fluxo de intensidades em meio a desabamentos de territórios bem circunscritos. Em meio a todo o contexto, do macro ao micro. Creio que tudo isso também reverberou na des-estrutura do texto referente ao processo de construção, ou mesmo em sua apresentação fragmentária, ao mesmo tempo em que revela, em muito, todo o processo de criação: imagens, possibilidades expostas, e mesmo outros elementos que nem chegaram a constar aqui, como um diário de bordo de um tempo inicial da quarentena – em estado de choque. Mas de alguma forma todo

esse movimento, para além desse segmento individual-molecular, abrangendo todo um contexto social e político amplo, dissolveu linhas mais rígidas, desestabilizou estruturas, abriu uma fenda diferenciada de onde emergiu essa nova criação, em processo. Em fluxo, contínua.

(...) afetos que não conseguem passar em nossa forma de expressão atual, aquela do território em que até então nos reconhecíamos. Afetos que escapam traçando *linhas de fuga* – o que nada tem a ver com fugir do mundo. Ao contrário, é o mundo que foge de si mesmo por essa linha, ele se desmancha e vai traçando um devir – devir do campo social: processo que se desencadeiam; *variações infinitesimais*; rupturas que se operam imperceptivelmente; mutações irremediáveis (ROLNIK, 1989, p.47-48).

4. *DANÇA, MEMÓRIA DO OUTRO (MUTAÇÃO CONTÍNUA - INCONCLUSIVO)*

“O desafio vital que se coloca a cada um de nós, pois, não é emergir do nada, numa criação ex nihilo, mas atravessar uma espécie de caos original e “escolher, através de mil e um encontros, proposições do ser, o que assimilamos e o que rejeitamos”. Nada está dado, nada está garantido, tudo pode colapsar – a obra, o criador, a instauração –, mas essa hesitação é própria ao processo, não insuficiência ontológica nem falha constitutiva. O trajeto vital é feito de exploração, de descobertas, de encontros, de cisões, de aceitações dolorosas, contra o voluntarismo idealista do criador que parte do nada, contra a solicitude em relação à “matéria” que o chama: “o ser em eclosão reclama sua própria existência. Em tudo isso, o agente tem de inclinar-se diante da vontade própria da obra, adivinhar essa vontade, abnegar-se em favor desse ser autônomo que ele busca promover segundo seu direito próprio à existência”. (PELBART, 2014, p. 251)

O encontro com o mestrado inaugurou mais que um tempo de reflexão e de encontro com autores, pensadores e queridos mestres: fez nascer essa capacidade narrativa de um processo ancorado na experiência. Um desafio. Ao escrever, me inscrevo, amadureço questões, amplio silêncios e mergulhos da criação. Abro espaço a uma escrita que revela esse entrecruzamento de reflexões, leituras e práticas. Uma não linearidade emerge junto com os elementos da criação, que envolvem memória e desmontagem, entre os quais penetram acontecimentos da vida atual, alterando até mesmo os meios de criação, como a quarentena.

A obra vai aos poucos se mostrando, num percurso que atravessa achados e indeterminações, experimentos que, como no próprio solo original, desafiam o que permanecerá no tempo, o que se esquece e o que se lembra, o que se elimina e o que fica. E que se institui através de um portal muito peculiar, muitas vezes ancorado num tipo de intensidade que imprime, e por si, reaparece e se estabelece.

As referências me atravessaram e retornaram no tempo, como Spinoza, Pelbart, Pina Bausch, Lígia Clark. E sempre presente, a questão: o que nos move? Ou mesmo: o que nos inspira o mover? Remeto a Spinoza (2010) sobre a potência de afetar e ser afetado: o bom encontro nos impulsiona o agir.

Tive novos encontros: Ailton Krenak, Suely Rolnik, Rancière, entre outros. Reflito sobre os instrumentos com que podemos contar para transformar o atual sistema e fazer surgir um novo mundo, ou, pelo menos, vislumbrar novos modos de existir, mais alicerçados e comprometidos com a vida.

Ao puxar o fio da memória de tempos e turbilhões atravessados, desde 2013 a 2020, emergem manifestações e estado de exceção. O que reaparece e se inscreve no trabalho? Em 2013 uma ação do solo original foi para as ruas. Foram inscritos no chão da Lapa vários “territórios corporais”. Territórios em trânsito do existir. Territorializações. Um acontecimento. Dentro dos contornos corporais escrevemos e desenhamos o que gostaríamos de preservar. Em giz. Como a transitoriedade da vida, o efêmero das artes presenciais. Em meio a tudo isso ocorre a potência do encontro. O que permanece na memória?

Desde a estreia oficial, em 2008, depois de alguns processos abertos ao público, o *Dança, Memória do Outro*²⁸ vem construindo sua própria história, atravessando tempos e espaços em múltiplos encontros. Em 2013 se expandiu para as ruas, num recorte de sua estrutura – como *Territórios Corporais* –, numa ação coletiva em manifesto político-artístico. O solo performativo original depois cruzou fronteiras entre cidades e estados, tecendo sua própria memória, guardando muitas participações, abraços, palavras, danças conjuntas, além de texturas de palcos e espaços alternativos. No *Festival de Artes de Areia*²⁹, em 2014, esteve no palco do primeiro teatro da Paraíba, o teatro Minerva, repleto com uma plateia presente e participativa. Quando contemplado pelo edital *Viva o Talento*, apresentou-se mais uma vez no Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro em 2016, realizando uma volta ao local de origem, ninho desde os primeiros processos abertos.

Especiais encontros presenciais aconteceram ao longo de todo o percurso. Agora o processo criativo em desmontagem deste solo se desenrola nesse quadro de um novo desafio: tempo de pandemia, quando estamos confinados. O novo processo se desenvolve via encontros em plataforma virtual *Zoom* com Veronica Diaz, também parceira desde o primeiro *Memória*.

O *Memória* tem essa característica de exposição de um processo de composição ao vivo. A presente escrita apresenta essa mesma peculiaridade: expõe o processo. Desde possibilidades imaginadas, ideias, imagens, até os experimentos práticos. As proposições descritas, anteriores aos experimentos, penetram neles, mesmo que algumas sejam descartadas

²⁸ Video do Solo-performance *Dança, Memória do Outro* - Apresentação no SESC Pompéia: <<https://vimeo.com/16569660>>.

²⁹ <<http://g1.globo.com/pb/paraiba/musica/noticia/2014/07/divulgada-programacao-completa-de-semana-cultural-em-areia-na-paraiba.html>>.

ou deixadas à espera de um possível ressurgimento. Assim também os improvisos alteram as proposições iniciais: na prática, eles afirmam alguns elementos anteriores e surpreendem com novos, ou apresentam ainda novas composições entre eles.

Uma escrita no viés do artista: mais que uma criação em vias de uma *Desmontagem*, o próprio texto emerge como performativo, enquanto entrelaça processo criativo e reflexões sobre ele, tecendo uma narrativa mais encarnada.

O processo é vasto e pode ser retomado e desdobrado, aprofundando linhas de pensamento e de pesquisa sobre corpo e memória nas artes da cena, bem como vir a ser mais desenvolvido a partir dessa nova criação: a “*Des-conferência*” sobre *Memória*.

Mutação contínua.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Caio Fernando. **Estranhos estrangeiros**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Ovelhas negras**. 2ª ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. **Escola Nômade**. Disponível em: <<http://escolanomade.org/2016/02/19/artaud-para-acabar-com-o-julgamento-de-deus/>>. Acesso em: 8-8-2020.

BARBA, Eugenio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARROSO, Julio. **Facebook: Julio Barroso**. Disponível em: <https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=10222157519022504&id=1099522643>. Acesso em 21 jul. 2020.

BERN, André. **RJ-SP-PE: a dança do final de semana**. *ctrl+alt+dança*. Disponível em: <<http://ctrlaltdanca.com/2016/02/26/rj-sp-pe-a-danca-do-final-de-semana/>>. Acesso em: 15 set. 2018.

BIBLIA SAGRADA. **Bíblia de Aparecida**. Editora Santuário. Ver: <<https://www.a12.com/biblia/novo-testamento/sao-mateus/18>>. Acesso em 15/10/2020.

_____. **Bíblia de Aparecida**. Editora Santuário. Ver: <<https://www.a12.com/biblia/antigo-testamento/eclesiastes/3>>. Acesso em 31/03/2020.

BRASILALEMANHA. **Trabalho premiado de Tino Sehgal no CCBB Rio de Janeiro**. Publicado em 19 fev. 2014. Disponível em: <http://www.brasilalemanha.com.br/novo_site/noticia/trabalho-premiado-de-tino-sehgal-no-ccbb-rio-de-janeiro/3247>. Acesso em: 30 jul. 2020.

BULHÕES, Maria Amélia. **Arte contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado**. In: M.A. Bulhões e M.L.B. Kern (orgs.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Ed.UFRGS, 1997.

BURT, Ramsay. **Katherine Dunham e Maya Deren sobre ritual, modernidade e diáspora africana**. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/10756>>. Acesso em 2 abr. 2019.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. **Debaixo dos caracóis dos seus cabelos**. In: CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos*. São Paulo: CBS, 1971.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro: Ed. 34. 1996.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs.). **Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena**. 1. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERÁL, J. **Por uma estética da performatividade: o teatro performativo**. Sala Preta, v.8, p. 197-210, 28 nov.2008. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57370>>. Acesso em: 30 set. 2018.

FISCHER-LICHTE, E.; BORJA, M. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. In Sala Preta, v. 13, n. 2, p. 14-32, 15 dez. 2013.

FUNARJ. <<http://www.funarj.rj.gov.br/programacao/peca-holandesa-vamos-fazer-nos-mesmos-no-teatro-glaucio-gill-como-parte-do-tempo-festival-2016/>>. Acesso em 06-08-2020.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.

GERÔNIMO; CALAZANS, Vevé. **É d'Oxum**. In: GERÔNIMO. **Mensageiro da alegria**. São Paulo: Polygram, 1986.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Lisboa. Editora: Relógio D'Água, 2001.

GUATTARI, Felix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

ISAACSSON, Martha. **Rememorando**. Prefácio do livro **Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: Editora AGE, 2013. Disponível em: <http://portalabrace.org/impressos/5_tempos_de_memoria.pdf>. Acesso em 24 jul. 2020

KRENAK, Ailton. **Idéias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LEONARDELLI, Patrícia. **Corpo da consciência e possíveis dramaturgias da memória que dança**. Revista Cena, n.9, 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20847/13199>>. Acesso em: 30 set. 2018

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1997.

_____. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998.

LOUPPE, Laurence. **Corpos Híbridos**. In: SOTER, S. e PEREIRA, R. (Orgs.). Lições de Dança 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

LYNCH, David. **Em águas profundas**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MONTAGU, Ashley. **Tocar: O significado humano da pele**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1988.

MORAES, Vinicius de. **Poemas, Sonetos e Baladas & Pátria Minha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ONU. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**. 1948. Disponível em: <<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Pages/Language.aspx?LangID=por>>.

PELBART, Peter Pál Pelbart. **Ensaio do assombro**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

_____. **Por uma arte de instaurar modos de existência que "não existem"**. Peter Pál Pelbart. In: Catálogo da Bienal de SP - 31ª Bienal de SP: Como pensar sobre coisas que não existem. 2014.

_____. Um mundo no qual acreditar. **Folha de S. Paulo**. Publicado em 12 mar. 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/12/03/mais!/22.html>>. Acesso em: 07 set. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, Suely. **Lygia Clark e o híbrido arte/clínica**. Revista Percurso. n.16, 1996. Disponível em: <http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=550&ori=autor&letra=R>. Acesso em 29 de outubro, 2019.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo. Estação Liberdade, 1989.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

TURNER, Victor. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

ANEXOS

“Dança, Memória do Outro”, eflyer, 2016, apresentando a ficha técnica e demais dados:

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura
apresentam

Dança, Memória do Outro

O instante presente como possibilidade de mudança e construção. Um jogo de composição ao vivo com a participação direta da plateia. A partir de uma estrutura de ações, o corpo da performance se revela no encontro e relação entre performer e público.
Fragmentos do tempo, memória e identidade em exposição.
Um jogo de memória.
O rito de construção em cena.

Ficha técnica
Concepção e atuação: **Stela Guz**
Direção: **Stela Guz e Verônica Diaz**
Paisagem sonora: **Bernardo Gebara**
Voz em off: **Thiago Pache**
Foto divulgação: **Angélica de Carvalho**

Sábado, 27 de Fevereiro, às 19 h
Centro Coreográfico da Cidade do
Rio de Janeiro
Rua José Higino, 115 - Tijuca
Rio de Janeiro - RJ Próximo ao Metrô Uruguaçu
Tel: 21 3238-0357

Ingresso: R\$ 2,00
Contemplado pelo edital: Viva o Talento!
Classificação etária: Livre

Patrocínio

Realização *Apoio*

IRAZÚ **CULTURA PRESENTE!** **RIO** **betadesign**

Eflyer do *Dança, Memória do Outro*, apresentado em 2016 - Edital Viva o Talento

Depoimento:

Professor Mauro Sá Rego Costa, sobre o “Dança, Memória do Outro”:

Stela Guz experimenta, de modo radical, com a interação intérprete/expectadores fazendo propostas inesperadas aos assistentes sentados ao longo das paredes da sala para “assistir” a sua performance. As propostas vão desde a leitura de um texto, a cantar uma canção, a participar gestual ou corporalmente na construção de seus movimentos. Seu estilo casual, sua informalidade, lembra a gestualidade de Joseph Beuys em suas aktions e produz a mesma reação de entrega despida de crítica da

platéia. Assim como nas *aktionen* de Beuys, é só depois do “espetáculo”, na forma de memória involuntária, que os efeitos de sua obra chegam realmente ao seu resultado. Na forma de contra-imagens, como teoriza Beuys. Assim, Stela, se coloca numa linhagem bastante marcante da arte contemporânea, que certamente não deveria ser esquecida. (Mauro Sá Rego Costa, via email, 9-06-2011)

Mauro Sá Rego Costa é Professor Adjunto da Faculdade de Educação da Baixada Fluminense/UERJ. Coordenador da Oficina Híbridos - Mídia e Arte Contemporânea - do LABORE – Laboratório de Estudos Contemporâneos – UERJ. Coordenador do Laboratório de Rádio UERJ/Baixada. É também professor do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Dança Angel Vianna, vindo colaborando com projetos na área e com o ensino teórico em Dança nos últimos trinta anos.

“Territórios Corporais” no Ocupa Lapa, 2013:



Foto de arquivo pessoal, *Territórios Corporais*, no Ocupa Lapa, 2013



Foto de arquivo pessoal, *Territórios Corporais*, no Ocupa Lapa, 2013 (participante se cobriu com plástico preto)

A ação performativa dos *Territórios Corporais* também foi levada para uma turma de cinema, no IACS, em 2018, a convite da professora Lúcia Bravo, do Departamento de Arte (GAT/UFF), que escreveu:

O trabalho da Stela foi para mim uma fecunda e profunda fonte de inspiração! Era a poesia performática do corpo e de suas lembranças, ou nas palavras de Bergson, da matéria e da memória. Levar aquela experiência para as ruas, praças, ao espaço público, onde o “público anônimo” e, ao mesmo tempo, a matéria da arte e o protagonista de suas memórias era um ato político transformador! Trazia um tom de Boal para a cor do local, e um cheiro agradável ou fétido do tempo etéreo de um presente ausente às narrativas emergentes dos contornos territoriais dos corpos desenhados a giz no chão do presente. A ideia de convidar Stela, que acabara de ingressar no mestrado no PPGCA, para realizarmos, em parceria, uma oficina para os alunos da disciplina de direção de atores do curso de cinema da UFF surgiu no afã de mexer com ideias cristalizadas a respeito das obras performativas, problematizando a questão do autor/diretor no contexto das artes contemporâneas, de provocá-los a serem suficientemente corajosos para ultrapassarem os muros e saírem das caixas, como fazia a artista convidada com sua arte de corpos e giz. Assim, propusemos àqueles alunos uma experiência combinada em duas etapas: a primeira, “territórios corporais”, tal como concebido pela autora e diretora Stela Guz, uma ação performática que seria registrada em vídeo - ou seja, em áudio e imagens em movimento - e em fotografias, e uma segunda, como desdobramento da

primeira, em que os próprios alunos, criariam suas histórias as quais, na sequência, seriam encenadas e dirigidas por eles, bem como gravadas em vídeo e fotografadas. Todo o processo de criação aconteceu com muito entusiasmo e prazer envolvendo os participantes numa dinâmica de troca e compartilhamento de lugares e papéis. Todo o material reunido foi disponibilizado num drive, possibilitando a criação de novas narrativas construídas em nível de pós-produção. Para além do registro e do valor simbólico e afetivo da experiência, aquela tarde na sala c100 do Iacs, na UFF, foi uma bela e sensível oportunidade de refletirmos sobre o ator, o diretor, o autor e o processo de coautoria nas artes contemporâneas e narrativas transmídias e produções colaborativas. Cumprimento a Stela pela consistência e constância de seu trabalho. Aquela tarde configura mais um traço no território de nossos corpos, nas entranhas de nossa memória. Agradeço-lhe por ter estado conosco naquele semestre! (BRAVO, Lúcia. Mensagem de texto enviada por *Whatsapp*, 27-07- 2020).



Foto de arquivo pessoal – *Territórios Corporais* na turma de Cinema da UFF, 2018



Foto de arquivo pessoal, *Territórios Corporais*, “Entre arte e ativismo II”, Basbaum/Penna, 2018.

Territórios Corporais com o grupo da disciplina que integrei no mestrado: “Pós-iluminismo, liberalismo tardio e as estratégias de enfrentamento dos outros modos de viver (Entre arte e ativismo II)”, com Ricardo Basbaum (UFF) e João Camillo Penna (UFRJ), 2018, na Praça Tiradentes.